# 原始艺术

〔美〕弗朗兹·博厄斯著
金辉译　刘乃元校

primitve
Art.

Franz Boas
translatedby
Jin hui

上海文艺出版社

类号 48.041
登记号 26565

# 原始艺术

〔美〕弗朗兹·博厄斯著
金辉译　刘乃元校

上海文艺出版社
Shanghai Literature & Art Publishing House

FRANZ BOAS
PRIMITIVE ART
NEW YORK
Copyright © 1955 by
Dover Publications, Inc.

根据美国纽约多佛出版公司1955年版译出

---

责任编辑：涂　石
版面设计：王　敏
封面设计：何礼蔚

**原始艺术**
〔美〕弗朗兹·博厄斯著
金　辉译　　刘乃元校
**上海文艺出版社出版、发行**
（上海绍兴路74号）
新华书店经销　　上海中华印刷厂印刷
开本 850×1168　1/32　印张 11.375　插页 精 5　平 2　字数 238,000
1989年8月第1版　1989年8月第1次印刷
印数：精 1,040册　平 5,100册
ISBN 7-5321-0166-5/I·123　　定价：（精）8.15元
ISBN 7-5321-0153-3/J·113　　定价：（平）4.30元

# 前　言

本书的目的是对原始艺术的若干基本特性进行分析研究。我们以两条原则为依据——笔者认为研究原始民族生活的各个方面都应该以这两条原则为指导：一条是在所有民族中以及现代一切文化形式中，人们的思维过程是基本相同的；一条是一切文化现象都是历史发展的结果。

在人类从类人猿演变时期，人的头脑和现在差异很大，然而那是远古时期的事情，在当今的社会中是无法找到哪一种族人的头脑素质低于另一种族的现象。根据笔者个人的经历以及在这种经历的基础上对民族学资料作出的判断可以肯定，尽管种族和文化不同，甚至有些地区的宗教信仰和生活习俗非常怪诞，但无论任何地区，人们的思维能力都是相同的。

有一种理论认为，原始人的头脑和文明人类不同。然而我并没有见过任何一个生活在原始社会中的人符合于这种理论的情况。当然，有人盲目信仰前人的信条，有的则嗤之以鼻；有的头脑清晰，有的思想糊涂；有的性格属于强者，有的则是弱者。

无论属于哪种文化的人，其行为均决定于他手中的传统材料，而且全世界各族人民手中的材料都是用同样的方法传承下来的。

传统经验告诉我们，客观事物的发展是由一定的客观因素造

成的，这是不可抗拒的规律。客观世界并不依人们的意志为转移，对于催眠术的现象以及那些主观和客观世界之间界线不清的说法，我们是无法理解的。文化环境使得这种观点在人们的头脑中留下了深深的烙印。因此我们认为，一切事物的现象，特别是不属于人们行为范畴之内的现象，决不可能为人们头脑中的主观意志所左右。然而，人们的任何强烈的愿望都意味着有其实现的可能性，人们为了客观的利益所作的祈祷和原始人想要与无法征服的自然现象抗衡，其性质是一样的。人们相信某些幻想的理论可以影响健康；宗教中不断出现各种教派，而各个教派都有一套深奥的、一成不变的信条；无论科学或哲学的理论都在随时发展变化——这些均表明我们对世界的理解称不上是正确和合理的。

任何人只要和原始部落在一起生活，分享他们的欢乐，分担他们的苦难，只要不把他们单纯地看作象显微镜下的细胞一样，仅是人们研究的对象，而视其为有感情、有思想的人，他就会认识到，根本不存在什么“原始的头脑”、什么“不可思议的”或“没有逻辑的”思维方式，就会承认，在“原始”社会中，所有的人都和我们当今社会中的男、女、老、少一样，他们有着与我们同样的思想感情和行为。

调查者常常忘记科学的逻辑是一种永远达不到的理想——它的目的是找出原因和效果之间纯粹的关系，而不受任何感情因素和未经证实的观点的影响。科学的逻辑并不是生活的逻辑，每个人都有使自己不去做某种事情的情绪。记得在我幼年时期，每逢接受宗教教规——即教条——的教育时，我就感到一种无法遏制的力量，使我不肯说出“上帝”这个词，我的老师无法叫我回答必须用“上帝”这个词去回答的问题。当时，倘若我年长一些，我就会努力对自己所以不肯这样做找出使自己满意的解释。在生活

中，谁都有一些不愿做的事情、不愿去想的事情以及不愿说出的话，原因是这些在感情上不能接受，这些想法遭到了感情上的强烈抗拒。所有这一切都是无法用语言表达的内心世界的活动，我们可以把这些称之为社会禁忌。只要加上教条的标准化，就会使之成为真正的禁忌。

巫术又是什么？我相信，如果一个男孩看到有人向他的照片上吐唾沫并将其剪碎，那他是有理由生气的。在我学生时代，如果遇到这种事情，其结果必然是一场斗殴，而我会竭尽全力给予对方实际的打击，作为他对我的象征打击的接复。如果打赢了，我会认为这是我遭到损害以后的接偿，而这一切并没有任何心理分析的含义。我相信，我的感情和其他青年不会有什么两样，在这种情况下我们的态度就成了“巫术的”了，这又是标准化和教条化的结果。

托泽(Tozzer)博士搜集了大学生迷信的事例，并记录了迷信者本人的一些颇有启发性的谈话①。那些认为我们的智力高超而原始人智能低下的人，读一读是会得到教益的。

还有很多事实可以证实，那种认为原始民族和文明民族的头脑存在本质区别的想法是错误的。我们应该设想，如果个人的思想活动脱离了社会条件的束缚②，用一种自由的、有主见的态度表达出来，并且发挥了个人的独创性以后，再来看一看这种区别究竟何在？

无论现代科学的教养怎样受人钦佩，却都无法保证人们不受感情冲动的诱惑，正象受过科学教养的人有时也把最荒谬的东西

---

① A·M·托泽：《社会起源和社会组织》(Social Origins and Social Continuities)，纽约1925年，第242页以下。

② 着重点为译者所加。

视为神圣的真理——当着这些东西以权威的方式表现出来的时候。不久以前的世界大战中离不开政府有组织的宣传工作和个人的宣传活动，即可使我们理解这一真理，许多观点被大肆宣扬；许多伪造的事实候竭力散布，结果使得人们的思想带上不同的色彩，而这些决不仅限于未受过教育的人们。那些道貌岸然的说教，只要适应某时某地的道德标准，也能满足个人的某种正义感，这些对于知识分子和对于文盲一样，可以产生同等的欺德效果。这种说教掩盖了言行不一的事实，如果出自权威之口，就可以把罪犯说成圣使。

我们比原始民族优越之处在于更为深刻地了解客观世界，这些知识是多少代的人们用艰苦的劳动候来的。但是我们并没有候好地应用这些知识，而且只要一发生强烈的感情冲动，我们或至少我们之中的多数人就会把这些知识弃之不顾，而代之以与原始思想候为相似的东西。

内省心理学尽管备受攻击，但态度公正的观察者却可用它证明，形成原始民族思想的若干因素同样存在于我们的头散中，至于每个人在不同情况下的具体行为，则决定于这个人具备的是什么样的传统知识。

必须牢记的第二个基本原则是：任何一个民族的文化只情理解为历史的产物，其特性决定于各民族的社会环情和地理环境，也决定于这个民族如何发展自己的文化材料，无论这种文化是外来的还是本民族自己创造的。为了进行历史的分析，我们首先应把每一个具作问题看作一个单位，然后再逐步弄情它在发展为现状以前的来龙去脉。为此，我们不能认为世界各地的文化是沿着相同道路向前发展的，因为这种论点未德得到证实；我们更不德在这一情误论点的基础之上提出和解释问题。如果认为文化是沿

着一条道路发展而来的，那么想要证实这种论点必须详细地研究各个民族文化的历史变化，还必须说明这些文化在发展中有哪些共同点。

我们可以有把握地说，近年来分析研究的结果已充分证明：如果想要找到文化发展中某些源远流长的共同点，使我们能将千差万别的文化体系列为一条发展世系，并使它们各得其所，那么，这样的共同点是根本不存在的。

另一方面，许多能动条件的存在，这些条件的基础是环境、生理、心理和社会因素可以在世界不同的地区产生类似的文化说象，这样，某些历史现象即可用更为普遍的能动观点去观察。遗憾的是说在还找不到历史资料，由于对于史前时期的研究来使揭示文化变化的具体顺序，因此唯一的研究方法只使是地理的方法，即研究文化的分布情况。在十九世纪末期，弗里德里克·拉策尔（Friedrich Ratzel）曾经强调过这一点，这种方法现在美国已得到很大的发展，我在一八九一年研究北美民间故事的分布使况时说明了这种方法。① 现在，这种方法已经越来越广泛地应用于文化形式的分析研究中。

然而，恰恰因为这种研究方式获得了成功，在应用的过程中却出现了走极端的说象，这是必须注意防止的。我在一九一一年发表的文章和在此之前、之后的多次讲话中都曾指出：凡普遍分布的文化现象都在往具有悠久的历史。乔治·格兰德（Georg Gerland）在一八七五年也充分论述了这一论点的基本原则②，尽管我并不完全同意使的结论。史前考古学的资料证明，这些普遍的文化现

① 《美国民俗学杂志》（Journal of American Folklore）第4卷，第13—20页；另见《科学》第12卷（1888年），第194—196页。

② 《人类学文集》（Anthnopologishe Beiträge）第401页以下。

象，一部分来源于旧石器时代，那时已经出现了石器、火和饰物，分布不甚普遍的陶器和农业是后来出现的；金属制品的使用面最窄，因面也就发现最晚。

这种观点本应慎重地应用于某些特定的地区，但近年来有人却企图把它上升为普遍适用的原则。赫伯特·斯平登（Herbert Spinden）编写了史前时期美洲的历史；艾尔弗雷德·克罗伯（Alfred Kroeber）分析了太平洋沿岸的文化形式；不久以前克拉克·威斯勒（Clark Wissler）根据这种原则写出了一套历史发展的顺序表，但我认为这份顺序表并不十分可靠。诚然，某些分布广泛的文化现象到了具体地区就会发展为特定的形态，这一点是不需要证明的。但是，如果说各地的文化发展可以按其年代排列出发展顺序，同时，分布越窄年代就越近，这仅说对了一部分。某些现象以某一地区为发展的中心，以后逐渐稀少地向四方分布，这种例子是不难找到的，但不能认为这就是自古以来的普遍现象。事实往往与此相反，即某种发源于中心的靠物均匀地分布于广大地区，有时发展最盛的地区反而找不到发源地。有些动物发源于某地区后却在距离甚远的地方生存繁衍；同样地，文化现象也可以转移，可以在远离发源地的地区得到最高度的发展，这方面的例子可以举出贝宁（Benin）的铜铸品，新西兰的木雕，斯堪的那维亚古代的铜制品，复活节岛（Easter Island）巨大的石刻，爱尔兰早期的文化及其在欧洲的影响。

弗里兹·格雷伯（Fritz Graebner）和佩特·W·施米特（Pater W. Schmidt）使用的方法也同样不可靠。他们认为各种文化现象之间存在某些一成不变的古老的联系。我认为，这些所谓的联系恐怕是他们臆想出来的。

埃利奥特·史密斯（Elliott Smith）企图把民族学所有的现

象归结到同一个源流中去，并从人类学角度说明这个源流并不古老；他还认为许多文化形式是一成不变的。实际上，这种文化形式根本不存在，他的这些观点是丝毫站不住脚的，这一点已经无庸赘述了。

往往有人认为，许多文化现象可以经久不衰，有些远古的东西可以至今犹存，这种观点使人感到原始文化几乎是一成不变的，经过多少世纪之后仍保持原貌，这并不符合事实。翔实的材料证明，无论是各种产品还是生活习惯，其形式总是不断地变化着，有时经过一段时间的稳定之后，又会发生迅速的变化。在这种变化过程中，有些文化因素乍看起来属于某些文化单位，但不久又会各自分离，有的继续存在，有的从此消亡。从客观来看，文化形式本身就是一幅丰富多彩并且变化无穷的画面。随着各个民族变化着的精神背景，许多分散的现象变为一个有机的整体，并不断地改变着自己的面貌，各种文化因素结合的越好，这种文化形式本身就越显得富有价值。我认为可以这样说：各种文化特色之间如果缺乏有机的联系，它们就很难作为一个整体存在下来，但很多单独的、互不联系的文化因素却往往流传久远。

本书仅是附带地论及各种艺术风格的发展问题。笔者的主要目的是探讨各种艺术风格得以发展的能动条件，这是需要有充分的材料才能解决的一个具体的历史问题，现有的材料是远远不够的。想要用考古的方法或比较地理研究的方法探讨艺术风格的发展，在世界上可以这样作的地区为数不多。然而，欧洲、亚洲和美洲的史前考古学都表明，正象所有的文化现象不断变化一样，各种艺术的风格也是不断变化的，人们的艺术生活常常发生出人意料的、迅猛而突然的变化。至于有没有可使象亚当·冯·谢尔特姆(Adama Van Scheltema)研究北欧艺术那样，找出某些适用于

具体艺术风格发展的普遍规律①，目前尚不能肯定。随着生产技术和生产工具的不断完善，发生变化是必然的，但这种变化决定于各个民族整个的文化历史。我们不能断言，虽然各地的发展受着当地历史的影响，但是总的艺术发展趋势是到处相同并不断重复的。

对于为本书协助技集图片的各位在此谨表谢意。感谢美国自然历史博物馆，特别是普利尼·E·戈达德博士允许把德们的藏品绘成图片、协助选择文物及提供博物馆刊物上的图片；感谢芝加哥野外博物馆、华盛顿美国国家博物馆、费城宾夕法尼亚大学博物馆、密尔沃基市自由公共博物馆、斯图加特·林登博物馆提供的图片。本书插图的绘制者是W·巴克先生、弗朗兹艾斯克·博厄斯小姐和莉莲·斯顿伯格小姐。

① 《古代民族的艺术》(Die altnordische Kunst)，柏林，1923年。

## 内 容 简 介

弗朗兹·博厄斯是美国著名人类学家和民俗学家。本书是他的代表作。作者通过在北美、南美多人种地区实地考察，综合了丰富的原始资料，对绘画、造型艺术、表现艺术、象征、风格、文学、音乐、舞蹈等诸方面原始艺术若干基本特征进行分析研究。论述注重实证，一般不作空论，以平实的叙述风格贯彻始终。出版后，在美国和欧洲许多国家影响甚大，几十年来已成为文化人类学家和艺术史家之必读论著。

# 目　录

前言…… 5

远古人的精神状态——原始文化的历史发展——调查的目的在于研究促进艺术发展的条件

第一章　导言…… 1

什么是艺术——艺术中技术的完善——艺术色彩内容的感情作用——历史的说明

第二章　绘画和造型艺术…… 9

技术的熟练——技术的熟练和形式的规律性——技术的稚拙与艺术形式的贫乏——艺术形式效果的缺乏——平淡的粗线条和有规律的曲线——对称——颠倒的对称——节奏——边缘图案——突出部位的装饰——结论

第三章　表现艺术……57

表现和表现艺术——原始象征性和写实性表现——技术对表现风格的形响

第四章　象征……80

象征解释的广泛分布——解释的不稳定性——象征的不一致性——图案的名称——传统化的研究——类似图案不同解释的地理分布——解释是人为的——根据不同的表现趋势出现

的几何图形的发展——动作特点的稳定性和解释的不稳定性——不良的加工所产生的形式变化——适应表现目的的技术手法——装饰面的效果——各种象征表现方法的效果

第五章　风格……134

风格的问题——习惯动作和形式的关系——形式的集中——新的材料中各种形式的转换——技术决定形式——风格的特点——创作者在各自文化环境中的位置——风格对创造力的限制——风格的形式因素——艺术形式的传播和地区性的发展——同一部落、群体中的不同风格

第六章　北美洲北太平洋沿岸的艺术……171

动物形态的象征表现——河狸——锯鲉——隼和鹰——蜻蜓——虎鲸——熊——海妖——蛙——鲨鱼——象征符号的概括——次要的象征符号没有严格的规范——狼，同一动物的不同表现形式——解释的变化——零星符号的使用——动物形式对装饰面的适应——动物表现中的形式因素——奇尔卡特毯子上的图案安排——盒子上的图案安排——食品容器上的图案安排——方盒子上的图案安排——几何因素——佐治亚湾的古老艺术风格——写实表现——蜻蜓的几何图案——邻近部落的艺术

第七章　原始文学、音乐和舞蹈……280

文学、音乐和舞蹈的普遍出现——歌曲、音乐和舞蹈之间的关系——原始散文——韵律——强调——对称——隐喻——诗的描写——当地文化在文学形式中的反狼——叙述文的象征含义——同一部落不同的文学风格——各种文学形式的分布——音乐——舞蹈

结论……331

插图索引…… 339
照片索引…… 348
译后记…… 350

# 第一章　导　　言

据我们所知，世界上任何民族，不论其生活多么艰难，都不会把全部时间和精力用于食精上。生活条件较丰实都民族，也不会把时间完全用于生产或终日无所事事，即使最贫穷的部落也会生产出自己的工艺品，从中得到美的享受，自然资都丰富的部落则能有充裕的精力用以创造优美的作品。

世界各民族尽管对美的鉴赏千差万别，但均都以某种方式获得美的享受，如西伯利亚人粗犷都歌曲、非洲黑人的都蹈、加利福尼亚印第安人的哑剧、新西兰的石器、美拉尼西亚岛的雕刻、阿拉斯加的雕塑都能给予当地居民以美的感受，这一切同我们聆听一首歌曲、观看舞蹈家的演出、欣赏装饰品、绘画、雕塑时得到的美感并无区别。迄今为人所知的一切部落，都有各自的歌曲、都蹈、绘画和都塑。这一事实本身不仅证明这些民族渴望创望那些以自己的形式使人得到满足的东西，而且证明人类都具有享受美的能力。

人类的一切活动都可以通过某种形式具有美学价望。部单的一声呐喊、一句话，并不一定有美的成份；即使具有美的成份，也是偶都的现象。由于雕动而做出都粗暴的、无节制的行动，追部猎物时奋力的奔跑以及日常工作中的各种动作，这一切只能反映

感情，部分地则是为了实际的需要，并没有直接美的感染力。劳动的产品也是如此。用油漆随意涂抹、把木材或骨头任意切碎，或把石头凿成薄片，其结果并不一定是美观的，也未必能赢得人们的欣赏。

然而，这一切都可能具有美学价值。身体或物体的有节奏的动作、各种悦目的形态、声调悦耳的语言，都能产生艺术效果。人通过肌肉、视觉和听觉所得到的感受，就是给予我们美的享受的素材，而这些都可用来创造艺术。

人的嗅觉、味觉和触觉的感觉，例如：混合的香气，一顿美餐，如果能刺激人的感官，使之产生快感，也可以称之为艺术品。

那么，是什么令人感觉到它具有美学价值呢？当工艺达到一定卓越的程度，经过加工过程能够产生某种特定的形式时，我们把这种工艺制作过程称之为艺术。不论这些形式如何简单，都可以从是否完善的角度来加以评说。工艺制作如版刻、雕刻、造型、编织，以至于歌舞、烹调，都可能达到技术上高超的水平并具备艺术形式，这个界限很难客观加以划分。因为，我们并不能确定美学观点是何时产生的。然而，有一点可以肯定，只要产生出定型的动作，连续的声调，或一定的形态。这些本身就会形成一种标准，用来衡量它的完善亦即它的美的程度。

世界各地有人类的地方都存在这些类型，而我们必须肯定：任何尚未定型的形式，只要对一群体具有美学感染力，它就会很容易地被采纳。确定的形式，看来同人们对于美的观念最为密切。

因为，只有高度发展而又操作完善的技术，才能产生完善的形式。所以技术和美感之间必然有着密切的联系。

只要想成为艺术家的人所努力追求的美的理想存在，有无成就是无关紧要的，虽然由于技术上的欠缺，他可能实现不了这种理想。阿洛伊斯·里格尔(Alois Riegl)表述这种观点时说："艺术创作的精神实质是希图达到美学的效果。"可以承认这种说法是正确的。毫无疑问，很多人努力想要表现某种美学的冲动，但却不能实现这种理想。他们所追求的东西是一种设想的完美形式，而由于他们的肌肉缺乏训练，不能充分表达。一定存在着一种对于形式的直觉。就我们对原始人类艺术创作的知识所及，形式的感受和技术的使用是密不可分的。除某一自然物体被人们在日常生活中应用或创作过程中加以完善外，自然界并没有赋予人类定型的美的概念，即供人模仿的定型模式。世界各族人民的创作品都各有其独特风格，这一事实证明，形式的美感是随着技术活动的发展而不断发展的。没有任何东西可以说明，仅仅通过观察自然或自然界的物体，就能形成定型的美感，也没有任何证据可以确定，仅凭匠人的想象力就能够产生一定风格的形式，而无需经过技术活动的指引。诚然，对称和节奏是一切艺术风格所共有的特征，并非某一特定地区所独具的特征。任何东西，不论是创造的，还是日常应用的，如若没有固定的形式就谈不到风格，而固定的形式又依靠技术的高度发展；或在少数情况下，依靠不同自然产品的经常使用。有了固定形式，即可在技术尚不完善的情况下，力争取得理想的形式，同时，对于美的理想追求很可能超过创作者的能力所及。歌舞中肌肉动作的美学价值也存在同样的情况。

世界各族人们的创作证明，理想的艺术形式主要来自具有高超技术的匠人在实践中提高了创作的标准，它们有可能是原有标准形式的一种富于想象的发展。但如果没有形式的基础，那么，想

要创造出给人美感的愿望也就不复存在了。

有些艺术品则以另外一种方式感染我们。不仅形式能激发感情，形式和人们的想象之间紧密的联系也能激发感情。换言之，由于形式反映了过去的经验，或形式有某种象征，在形式上表达了一定的内容时，人们的艺术享受又增加了新的成份。形式和内容的结合使人们的意识从平庸淡漠的日常生活中得以升华。一件优美的雕塑或绘画，一部音乐作品，一种舞台艺术，或一部哑剧，这一切都能以各自的方式感染我们，不仅现代艺术如此，原始艺术也是如此。

有时，美的快感寓于自然之中。婉转的鸟语，优美的风景或动物的姿态都能使人欣悦；自然的某种味道或香气可以带给人以快感；绮丽的景色更能唤起我们的激情；动物的动作也会产生戏剧性的效果。所有这些都有美学价值，但它们并不是艺术。然而，一首能律，一件雕塑，一张绘画，一段舞姿，一幕哑剧却属于美学的产物，因为它们是通过我们的实践创造出来的。

形式和实践创造的活动是艺术的基本特征。心灵的喜悦和意识的升华，是由于感官受到具体形式的感染而产生的，而这感官的感染则必须来自人类的某种实践或人类实践的某种产物。

我们必须记住艺术效果的双重源泉。其一仅以形式为基础；其二，是以与形式有关联的思维为基础，离开了这双重源泉谈论艺术，那就是片面的。既然世界各地人类的艺术，不管是具有高度文明国家的艺术，还是原始部落的艺术，都有这双重源泉，即纯形式和有涵义的内容。我们在讨论艺术激情的表现形式时，如果假定有意义的形式表现感情状态才是艺术的开端，或者悦象语言一样，艺术是一种表现的形式，那是不行的。在现代，这种见解有一部分是基于经常观察到的事实，就是原始艺术中即使简单

的几何图形也具有增加感情价值的意义，舞蹈、音乐和诗歌几乎总是有一定的思想内容的。然而，艺术形式的意义并不具有普遍性，也无法表明，形式的意义必须早于形式而产生。

我并不想讨论美学方面的哲理，只是看到近来有许多作家以人类学的资料为根据来讨论艺术，讨论的范围又只限于原始艺术能否表达一定的思想内容，所以想谈谈自己的看法。

我们的看法基本上和弗克纳(Fechner)的看法一致。他认为，一方面艺术作品有着"直接"的感染力；另一方面又有若干有关因素对美学的效果赋予具体的特色。①

温特(Wundt)将艺术的讨论局限于几种由艺术创作表达某种思想和感情的形式，他说："对心理研究来说，艺术的位置界于语言和神话之间……。因此，我们把创造性的作品看作躯体的表现动作的特殊发展。姿式和语言都是短暂的，但在艺术上它们有时被赋予更高的意义，有时，短暂的动作被赋予永久的形式……。所有这些关系主要都呈现在艺术创作的早期，虽然不是在最初阶段上表现出来。在最初阶段，人们需要表达思想，而这种需要对于艺术和对于语言一样，占主导地位。"②

马克斯·弗沃恩(Max Verworn)说："艺术是一种表达感觉过程的功能，这种感觉过程的表达是由艺术家以人们的感官所能看到的方式创造出来的。"在这个总的意义上来说，语言、歌曲、音乐、舞蹈同绘画、雕塑、装饰一样，都是艺术。绘画和造型艺术，狭义的解释是艺术家具备了一种能力，用永久性物质材料来表现感觉过程的成果。"③

---

① G·T·弗克纳：《美学入门教程》(Vorschule der Aesthetik)。

② W·温特：《民族心理学》(Völkerpsychologie)第三卷，《艺术》，莱比锡第三次出版，1919年，第5页。

③ M·弗沃恩：《艺术的起源》，耶拿，1920年，第8页。

理查德·图尔恩瓦尔特(Richard Thurnwald)同意温特的观点,他说:"尽管有时艺术的表现手法并不充分,但这种手法总是属于人类的。艺术所使用的手段与用手势、语言和文字有所不同,即使艺术家有时只是想把他的想法重复一下,但当他这样做的时候,至少具有一种下意识的目的,这种目的就是传达自己的思想,并从而影响别人。"①

伊罗·赫尔恩(Yrjö Hirn)的见解中也有这样的片面性,他说:"为了了解艺术冲动是美学创造的动力,我们必须把它同可能产生具体艺术品质的某些功能联系起来,我们相信,在表达感情的活动中可以找到这种功能。"②

可以看出,所有这些作家都把他们对艺术的定义局限于表达感情状态或思维的形式上,而没有把某些主要不是用来表达的那些单纯的形式因素所带来的喜悦包括在艺术之中。

恩斯特·格罗塞(Ernst Grosse)③用不同的方式表达了同样的观点,他强调艺术形式的实用目的,因为在他看来这是首要的。他认为,尽管艺术形式首先是为了达到实用的目的,但同时也是为了满足人们能够感觉到的美的需求。因此,他说,原始装饰的起源和它的根本性质不是为了装饰,而是作为一种有实际意义的标记或象征,即为了表达一定的内容。如果我的理解无错误的话,他所说的实用意义,即指形式中固有的某种思想内容。

艾米尔·斯蒂芬(Emil Stephan)在详尽地论述了美拉尼西亚

---

① R·图尔恩瓦尔特:《比较心理学手册》(Handbuch der Vergleichenden Psychologie)第1卷,第201页。

② 伊罗·赫尔恩:《艺术的起源》(The Origins of Art)伦敦,1900年,第29页。

③ E·格罗塞:《艺术的起源》(Die Anfänge der Kunst),1894年,第292页。

的艺术之后得出结论：① 技术上的创造，其动机并不能充分说明何以会产生艺术形式。他认为，一切装饰都有代表性，而且认为，艺术的来源存在于一种不自觉的思考过程中。在这种思考过程里，形式同看到的印象是完全不同的，而艺术的来源也存在于一种把形式永久化的欲望之中。因此，他认为，现在艺术上的各种形式和原始艺术所看到的形式性质是相同的。

阿尔弗雷德·C·哈顿（Alfred·C·Haddon）②和W·H·霍尔姆斯（W. H. Holmes）③从现实主义中探寻一切装饰艺术的起源，他们曾论及工艺形式如何转变为装饰，但同时，他们也看到了在工艺形式中人们再现现实形式的努力——即看到了技术上的细节。亨利·鲍尔弗（Henry Belfour）④基本同意这种观点，但他同时强调在技术创作的过程中从实用到装饰的发展。

戈特弗里德·森珀（Gottfried Semper）⑤强调形式的重要性，而形式是由于使用的性质决定的。同时，他还强调编织图案对形式发展的影响及这些图实在其它工艺形式，特别是建筑形式方面的使用。

伊斯·里格尔也倾向于强调最古老艺术形式的表现性质，他的论点主要以旧石器时代现实主义的雕刻和绘画为依据，他看到人们要在平面图上画出动物的轮廓时，感到有必要用一种理想

---

① E·斯蒂芬：《太平洋的艺术》（Südseekunst）柏林，1907页。

② A·哈顿：《艺术的演变》（Evolution in Art）伦敦，1895年。

③ W·H·霍尔姆斯：《陶器艺术形式的起源和发展》（Origin and Development of Form in Ceramic Art），《民族局年报》第4卷，1886年，第443页以下。

④ H·鲍尔弗：《装饰艺术的演变》（The Evolution of Decorative Art）伦敦，1893年。

⑤ G·森珀：《工艺中结构艺术的风格》（Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten），1860年。

的线条来表现日常生活中所见到的立体形象，而人们对于这种线条的探索本身就是一种重大的进步。他认为，这种理想线条的处理发展成为几何的装饰，而这种线条是按照上述的过程，依照某些艺术原则产生出来的。

除关于形式及其表现两者间的关系外，里格尔的观点与上述几位作家是截然不同的，因为他认识到形式是艺术的基础。

范·希尔特玛(Van Scheltema)则更为赞同形式的原则，他努力证明北欧艺术在形式的处理上经历的发展过程，首先是新石器时代，然后是青铜器时代和铁器时代。①

阿尔弗雷德·维尔坎特(Alfred Vierkandt)也强调形式的因素在一切艺术表现的美学效果中的重要性。②

---

① F·A·V·希尔特玛:《古代北欧斯堪的那维亚的艺术》(Die altnordische Kunst)，柏林，1923年。

② A·维尔坎特:《人种学艺术研究的原则问题》(Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung)，《美学和普通艺术科学杂志》第14卷，柏林，1925年，第338页以下；另见《历史民俗学年鉴》第2卷《试论民族艺术的本质》一文，柏林1926年版；R·卡斯顿:《南美洲印第安人的文化》(Civilization of South American Indians)，纽约，1926年。

# 第二章　绘画和造型艺术

如果审查一下我们研究原始工艺品的艺术价值所掌握的材料，就会发现，在多数情况下，这些艺术品都是达到一定高度的机械技术的产物。这类工艺品有：爱斯基摩人的象牙雕刻、楚克奇人的毛皮服装、美洲西北沿岸、新西兰、马克萨斯人以及中非的木雕、非洲的金属制品、阿穆尔河流域的雕嵌艺术和刺绣、北美普韦布洛人的陶器以及古代斯雕的纳维亚半岛的青铜器。

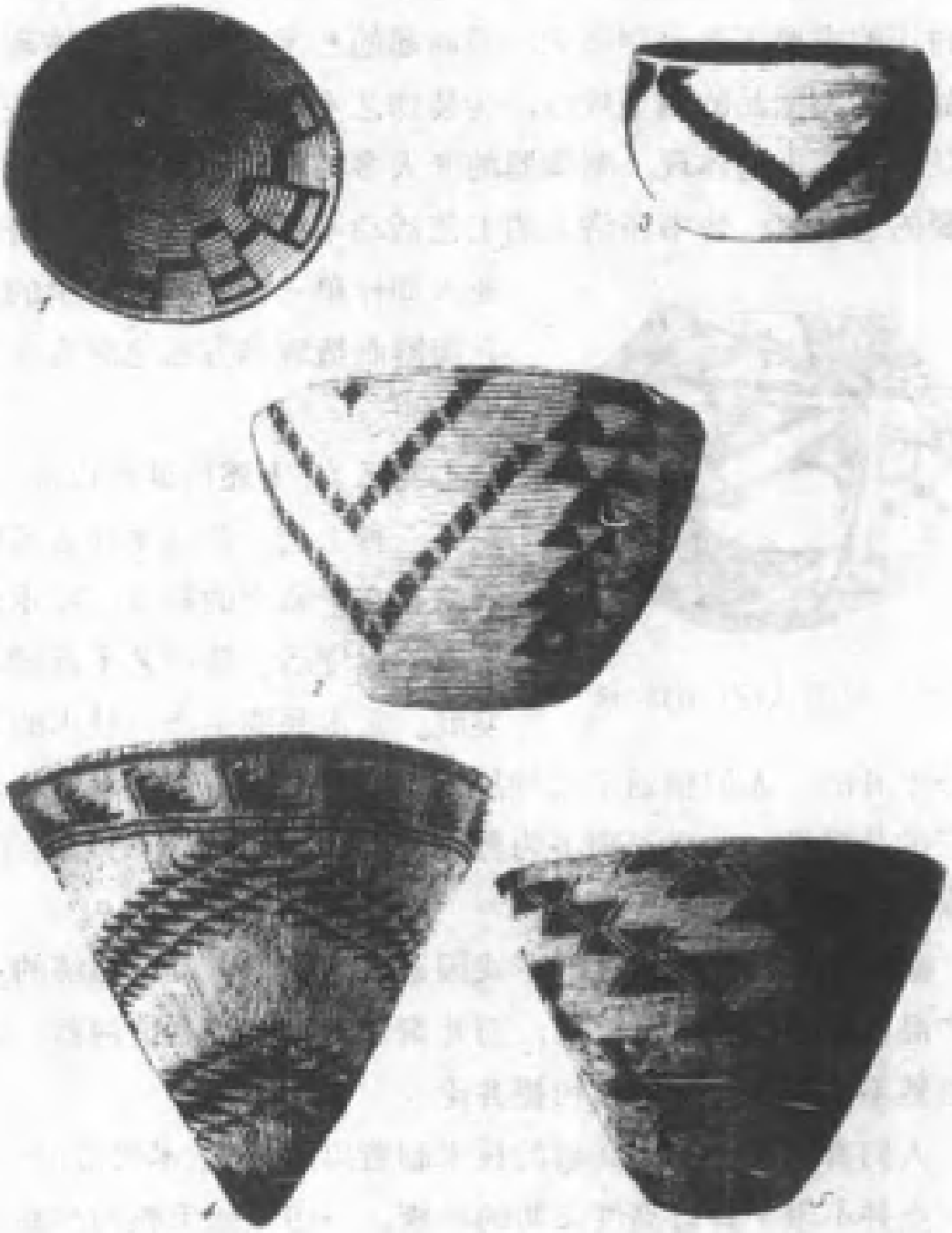
技术的成熟和艺术的充分发展，两者之间存在着紧密的联系，研究了具有单一工业的民族的艺术即可发现这一点。非洲和马来半岛的黑人拥有多种制造业，如编筐、雕刻、织布、金属品和陶器，但也有些民族的制造范围甚窄，他们使用的一切器皿几乎都是用同样的工序造出来的。

加利福尼亚印第安人的单一生产可以充分说明这一点。编筐是他们主要的制造业，致使他们生活中使用的各种储存器、烹调器、加工食品所用的“臼”、婴儿的摇篮以及用于运器的工具都是域织的，但有些民族制造武器和工具的工艺就大不相同。印第安人在建筑房屋、制造独木舟、木雕和油漆等方面的技术都是落后的，他们除域织以外唯一可拿出手的仅有羽毛制品。印第安人把大量的时间用于域筐工艺，因此，他们域筐匠人的技术达到了相

当熟练的程度。收藏家们对加利福尼亚出产的造型美观、结构匀称的编织品颇有研究，并且给予高度的评价。这些编织品都以形式多样的几何图案构成，有的还用贝壳和羽毛加以装饰（见照片1）。编织的工匠都是妇女，因此，加利福尼亚印第安人中有创造性的艺术家是女人。她们的技术是高超的，而其高超的技术带来了高产量。相比之下，男人制造的艺术品就微不足道了。

加利福尼亚北邻的情况却与此相反，普吉特海峡以北的印第安人的生活用品是木制的。这里男人从事木工行业，他们在镂接和雕刻方面技术相当熟练，长期的劳动使他们的技术日益完善，这些木匠手艺的精巧程度与现代最高超的匠人相比也毫无逊色。象加利福尼亚印第安人所有用具都是编织的一样，这里人们使用的箱子、桶、壶、摇篮和食品盒都是木制的，而编织业在他们生活中的作用则是次要的。随着他们娴熟的木工技术而发展起来的是木制装饰艺术，其特点不仅表现在木制品的造型优美和多样化上，还表现在装饰图案的华丽和精致上。而他们在其他方面的装饰艺术品就逊色多了（图 1）。从事木工劳动的是男人，所以在这里有创造性的艺术家都是男性，而女人的艺术才能和创造性几乎是看不到的。在这个地区，技术的造诣和艺术品的生产力是同时发展的。

图 1　阿拉斯加特林吉特人(Tlingit)的漆盒正面



照片1 迈杜(Maidu)人的篮

1—2. 蜘蛛纹样； 3. 浣熊纹样； 4. 边缘：山峰；

中部：飞鹤； 5. 粉翅蛾

第三个例子是美国南部的普韦布洛印第安人。这个地区，许多村庄的主要工艺是制陶业，最高超的艺术表现形式也体现在陶制品上，陶制品的造型规范，为装饰艺术奠定了基础。这些陶制品是妇女艺术的体现，制陶器的匠人多为女性，因此这里妇女是主要的艺术家。普韦布洛人的工艺活动不象加利福尼亚和哥伦比亚人那样单一化，所以这里的男人在陶器制造装饰方面也颇有表现能力(图2)。

图 2　祖尼人(Zuni)的坛子

我认为，上述例证可以证明，无论哪一种工艺，其技术和艺术的发展均存在着紧密的联系，技术达到一定的程度后，装饰艺术就随之而发展。艺术品的生产与技术的发展是分不开的，人们精通了某种技术以后即可以成为艺术家。从事生产的是男性，艺术家则多为男性，若从事工艺制作的是女子，那么女性艺术家就较多。

必须承认，除创造性的形式因素以外，任何工艺熟练的工人的产品都是具有艺术价值的，而儿童学习编织或制造陶器，其制品自然不能与匠师的制品相提并论。

人们有能力欣赏由高超的技术制造出的、有艺术价值的产品，这一点并不限于具有高度文明的种族。一切原始氏族的产品在造型上均不存在现代文明和机械产品的那种矫揉造作。我在许多土著居民家里看到他们的日常生活用品的做工都相当精细。我询问过许多土著人，听取他们对自己产品的评价，得到的结果表明，他们是具备欣赏完美技术的能力的。当然，技术的熟练和操作工序中对于技巧的运用自如，自然会产生动作的规范性。编筐工人在

用一条辫形线条编织时，如能熟练地掌握这根辫条，他的产品就可以达到相当均匀的程度（图 3）。在编织时，左手自如地控制进程，右手进行插编动作，每次插编的距离相等，拉力均匀，这样编出的产品表面光滑、浑圆，编织的结扣即成为有规则的图案。这样的产品如同熟练的缝纫女工的制品一样，其针脚的距离规则，拉力均匀，看起来如同一串珠子。铰链形的编织品情况也是如此（图 4）。产品出于匠人之手，其横线的拉力均衡，竖线没有扭曲的现象，横线的卷绕也非常规则。如果没有娴熟的技术，这个产品表面的图案就会出现不规则的现象。

陶罐的圆形也是技术得到充分控制的结果。原始民族制造陶罐时并没有制陶轮。一般情况下，陶工是以手工旋转的工序制作，犹如旋转编织的编筐技术。他们把粘土做成长而圆形的条状，从陶器的底部开始摆成螺旋形，然后不停地旋转，并不断加入泥条，一个陶罐就这样制成了。当这种技术能够熟练运用以后，造出的产品横切面呈圆形，四边的曲线也很平滑。如果技术不熟练其产品就不可能对称，曲线也不规则。这种情况表明，技术的熟练与产品表面及形状的规则是有密切联系的。

这种情况也体现在用凿子凿成的石器上。这种石器的制作方

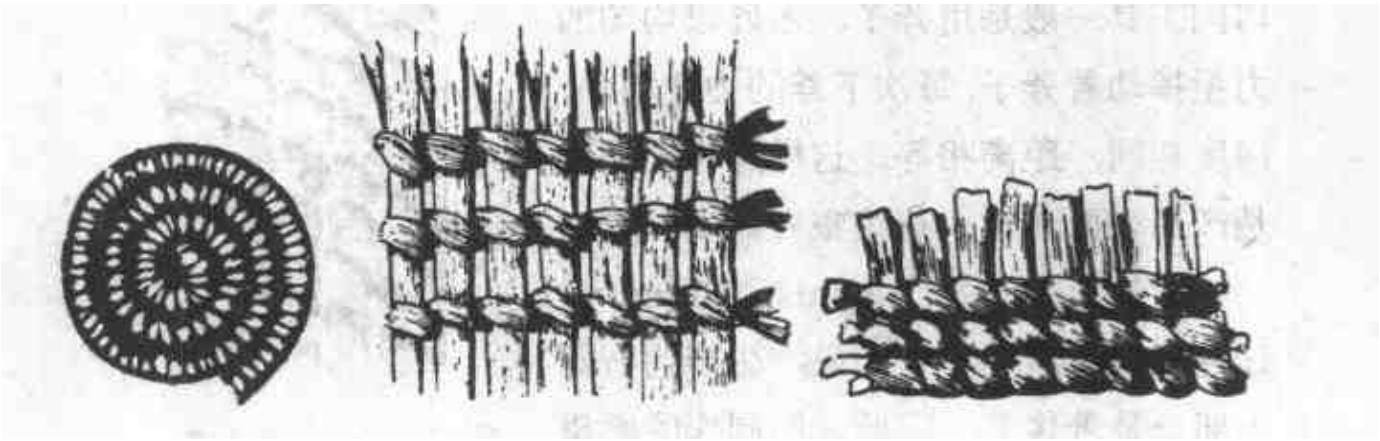


图 3　卷形编织物　　图 4　铰链形编织物

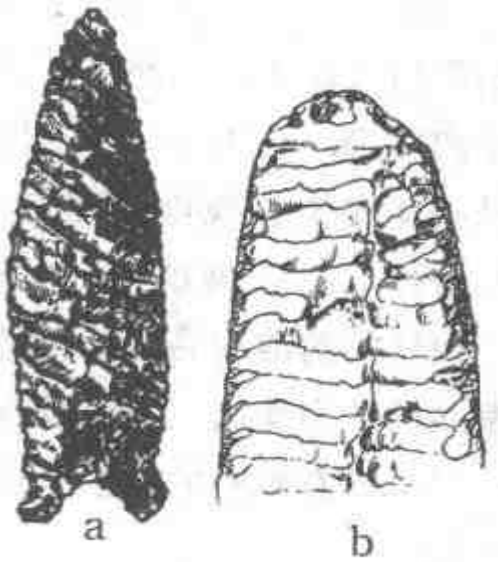



图 5　砍削的燧石工件
a. 北美　　b. 埃及

法是，先将较脆的石头进行粗加工，制出毛坯后再进行细加工。细加工的方法有两种，一种是用工具进行挤压，砍掉长而薄的石片，另一种是用手工直接敲凿。前一种的方法是用右手持工具，用刀刃猛烈切削石块，切下很长的薄片或较小的石屑。如果制作者完全掌握这种技术，他的切削就会很均匀，均匀的进度使得各个切口距离相等。切刀按照规则的方向运动，这样制出的石器其形态规则，表面花纹是长的，呈贝壳形。这是因为砍下的石屑大小相等，而切口的排列又颇为规则化(图5)。

直接敲凿的方法是把工件最薄的部位放在一个锋利的刀刃上，然后猛烈敲击工件，使它在刀刃的部位断裂。这种方法必须由匠人进行，因为他能够控制要切下的部位和尺寸。

木工的操作也是同样的。大面积的切削工具一般是用斧子，木匠以均匀的力量挥动着斧子，每次下斧的力度均匀，深度相同，距离相等，这样操作的结果是产品表面光滑，花纹整齐规则(图6)。

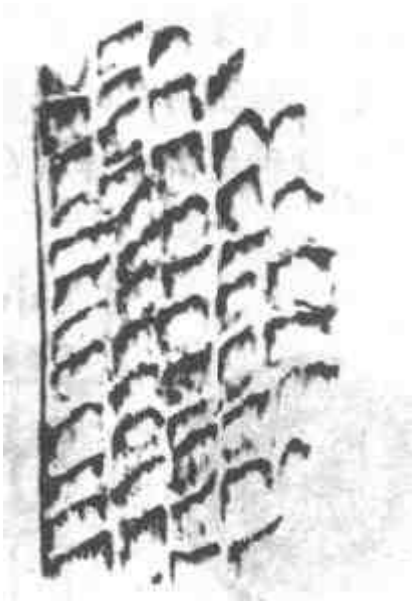


图 6　温哥华岛木帆的一部分

索福斯·米勒(Sophus Müller)对这种方法有所论述。他说："生产的石器大部分是奢侈品，因此人们制作的愿望是生产工艺上的杰作。例如：生产石斧

的头，实际工作中需要的是斧刃的锋利，而表面和斧背的平滑是次要的，因为斧头的一大部分在装入斧柄时要被盖住，即使斧面粗糙或布满贝壳形凿痕，并不会降低斧刃的实用价值。然而为了生产一件出色的石具，石匠在操作中总是精心设计并竭力施展自己的本领，这样就增加了产品的价值。因此，严格地说应该把他的产品称为艺术品。"①

这些实例都表明，熟练地掌握技术同形态及表面的规则是不可分的。

然而，在技术尚未达到相当娴熟程度的情况下，有些工匠也对产品进行装饰。在一些部落中，几乎所有的艺术品都属于这类性质。例如在火地岛（Tierra del Fuego）的居民中可以找到数量不多的绘画，这些绘画的技术是非常笨拙的（图7）。画面的花纹仅是简单的点、线，其排列体现出原始艺术的因素。虽然这些绘画缺乏完美的技艺，但可以看出画面有表现对称的意图。从现代布须曼人装水用的鸵鸟蛋上绘制的图案中（图8）可以看到，绘制时有表现某种形状的愿望，但力不从心。这种图案是以两个圆圈用一条窄带连结并重复出现来表现的，圆圈的位置有可能是工匠起初想在蛋壳上凿孔作为倒水之用的，但是这种窄带和圆圈结合的图案不会是来自布须曼人的制造工艺，这种纹样是完全出自他们的想象呢，还是为了表现某种形状呢？我认为应该注意布须曼人的近邻赞巴斯（Zambazi）的黑人，他们生产的器物上也

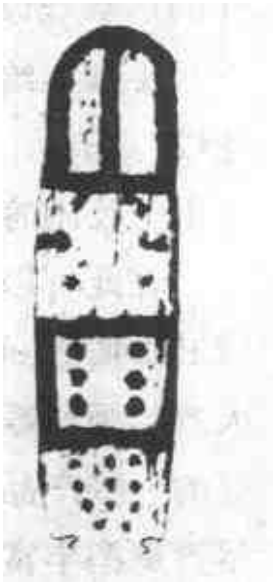


图 7　火地岛人的绘画木板

① 索福斯·米勒：《北欧考古知识》（Nordiche Altertumskunde）第1卷第190页，斯特拉斯堡出版社1897年。

有同样的纹样。在他们的产品中，经常可以看到同布须曼人的产品一样的，成横排列的三角形和菱形的图案(图9)。因此，这种纹样有可能是来自部落以外的地区①。鸵鸟蛋壳的装饰花纹水平不高，可能是由于工件的形状难以掌握。在一只手镯上绘制弯曲的花纹（图8），要比在鸵鸟蛋上绘画容易得多。

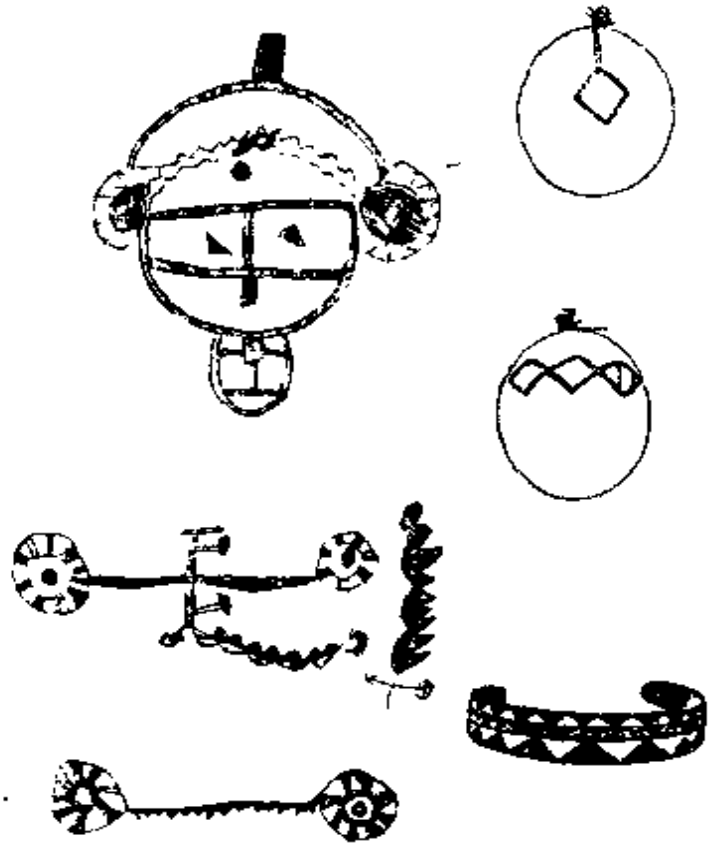


图 8　布须曼人在鸵鸟蛋和手镯上描绘的图案

在此可以提一下美拉尼西亚(Melanesians)人的绘画与雕刻。他们的雕刻品其形状异常丰富，尤其是新几内亚的一些产品，表现出精湛的技艺。然而，这类地区的多数产品尽管造型丰富，但做工并不高明，这些产品的线条大多不够规范和均匀(图10a、b)。如果认为这一地区原来的技艺很高后来普遍下降，其证据是不充足的。也许可以这样考虑：这种情况的产生是由于部落中从事绘画与雕刻的工匠虽然具有强烈的形态美感，

① 弗·冯·卢山：《布须曼人在鸵鸟蛋上绘画的技艺》(Buschmann-Einritzungen auf Strausseneiern)，《民族学杂志》第55卷，1923年，第31页以下；亨德里克·普·姆和约翰·弗·斯内尔曼：《非洲东南部卡弗人的技艺》(L'Industrie des Caffres dans le sud-est de l'Afrique)(照片14，图2—5)。同见普·斯·莱帕格：《非洲的原始装饰》(La décoration primitive)，巴黎，装饰艺术书店，照片5中有同样的陶器纹样。

但缺乏相应熟练的技术；也有可能形态观念的丰富是来自外部族的影响。

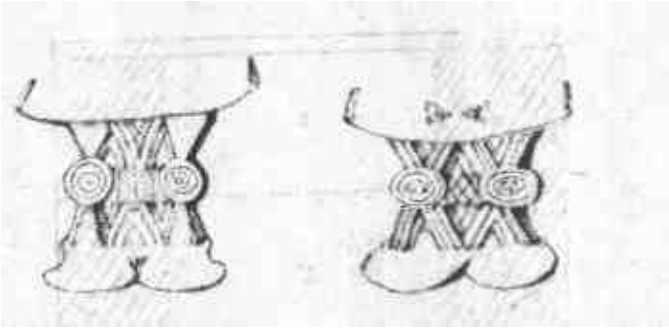


图 9　卡弗人(Kaffer)的石枕

如果不考虑美学的因素，我们可以看出，技术之所以能够达到高度完善的程度，是因为匠人尽力克服了各种困难进行操作，换言之，是因为技术成熟的工人要在生产中得到个人的满足和快感。

在这里，我不想讨论美学标准的真正来源是什么，在初步研究原始艺术各种形态时，只要认识到形状的规则和表面的平滑可以产生装饰效果，以及工匠们克服了操作中的困难并能从中得到愉悦就可以了。

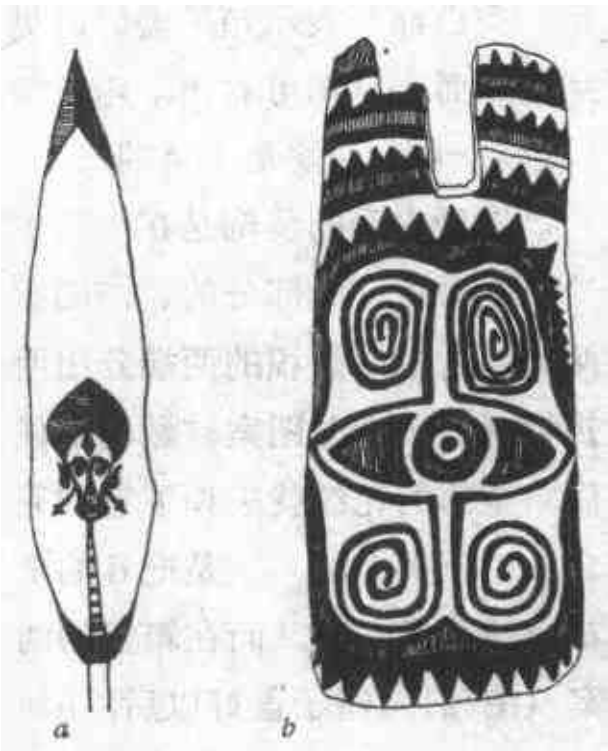



图 10　美拉尼西亚岛的桨和盾牌

现在举几个例子以来说明匠人在操作时，头脑中对于要制作的产品并没有产生固定的形式，只是出于想制造某种复杂形态的愿望。

索克（Sauk）和福克斯(Fox)印第安人的生兽皮箱是用一大块兽皮折叠后做成的，兽皮上的纹样醒目、精细(图11)。箱子有五个面，宽度大体相同(1－5)，其中的四个面是：前面(5)、底面(4)、背面(3)　顶部(2)及一张覆盖正面的皮(1)。各面的边缘各折起一条(a－e)，面底面边上

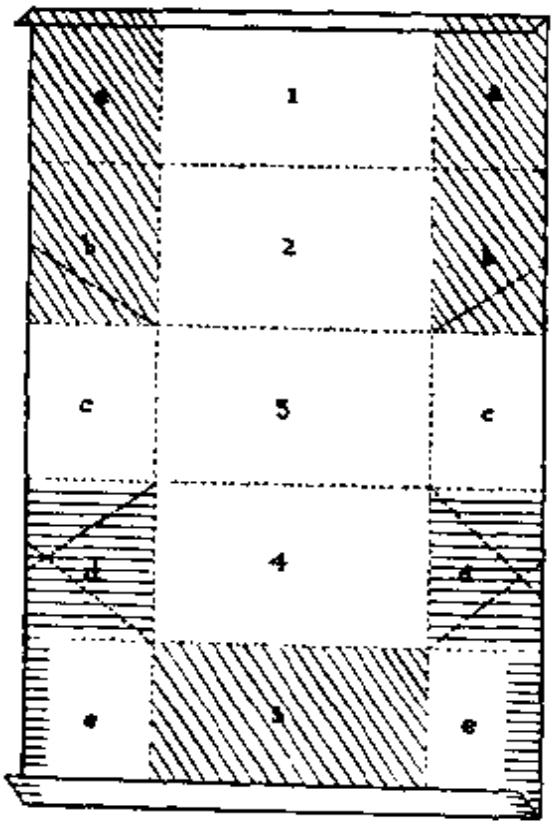
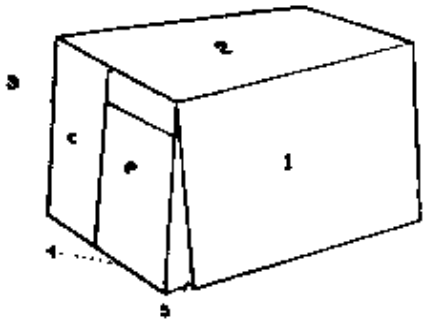



图 11　索克和福克斯印第安人生兽皮箱的设计图

的两条是按照对角线折叠的，如同我们用纸包东西一样。结果，e和c两条构成箱子的两边，箱子上面折叠下来的部分盖住顶部，折叠方法与此相似，如b；底部折叠部分缝合起来，而顶部折叠部分不缝合。这样，其形状如（图12）。箱子表面完全看不到的部分用横线表示（图11），这些部分一律折叠进去并从内部缝合。开箱时可以看到的部分用斜线表示，空白部分表示箱子盖好时见到的表面。从图可看出，箱子做成以后c和e两块是重叠的。

这种皮箱的装饰是在一张生牛皮上进行精细的绘画，同箱子的五面对应，大部分的装饰图案分成五个相等的方块，为了折叠两边，从中心面积的两端分出两条花纹，中心面积很窄，这样在折叠时有一部分图案被翻转盖住无法看见。这样，在箱子折好以后，全部的花纹就失掉了它的完整性，折点与花纹的界线并不吻合，由于折叠的方法是把d的全部和e的一部分盖住，因此整个花纹被分成几块，而在箱子的两端只能看到非常不规则的零星图案（图12）。箱子盖好以后，e和l连在一起，而c的重叠部分在箱子侧面的中间，与e和l连接。在箱子顶部又同2相连，底部同4相连。这样的结果，全部经过精细绘画的完整图案就不存在了。我们发现，有些箱子的图案分成四条而不是五条，结果牛皮上的图案和箱子的各边并不相符（图



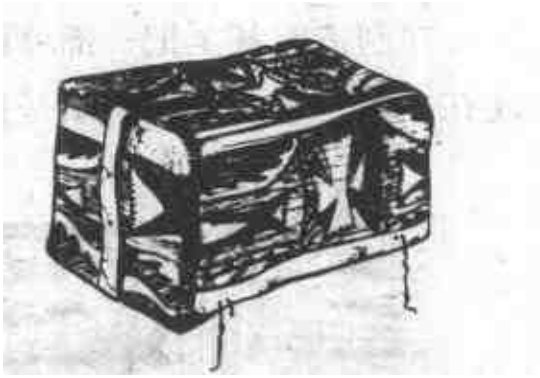


图 12　索克和福克斯印第安人的生兽皮箱

14、13)。由此可以看出，工匠们在绘制牛皮时费尽了心机，然而这种构思精巧的绘画在皮箱上却是看不到的。

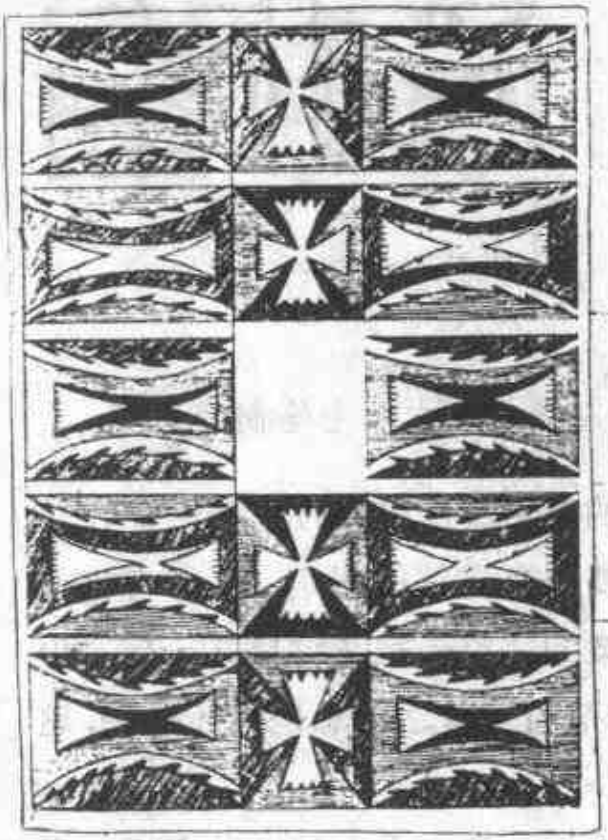


图 13　索克和福克斯印第安人在生兽皮箱上绘制的图案

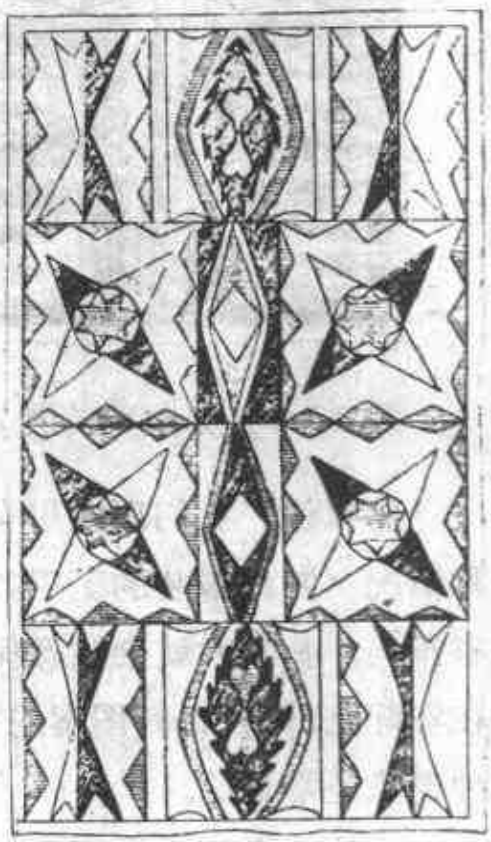


图 14　(内容同左)

制造皮箱的人对于原来的图案是完全不顾的。某些箱子（图

15)，在制造时甚至把一部分图案切掉，其目的是为了把箱子的边连在一起。本书图中所示是被切掉的右上角恢复以后的形态。

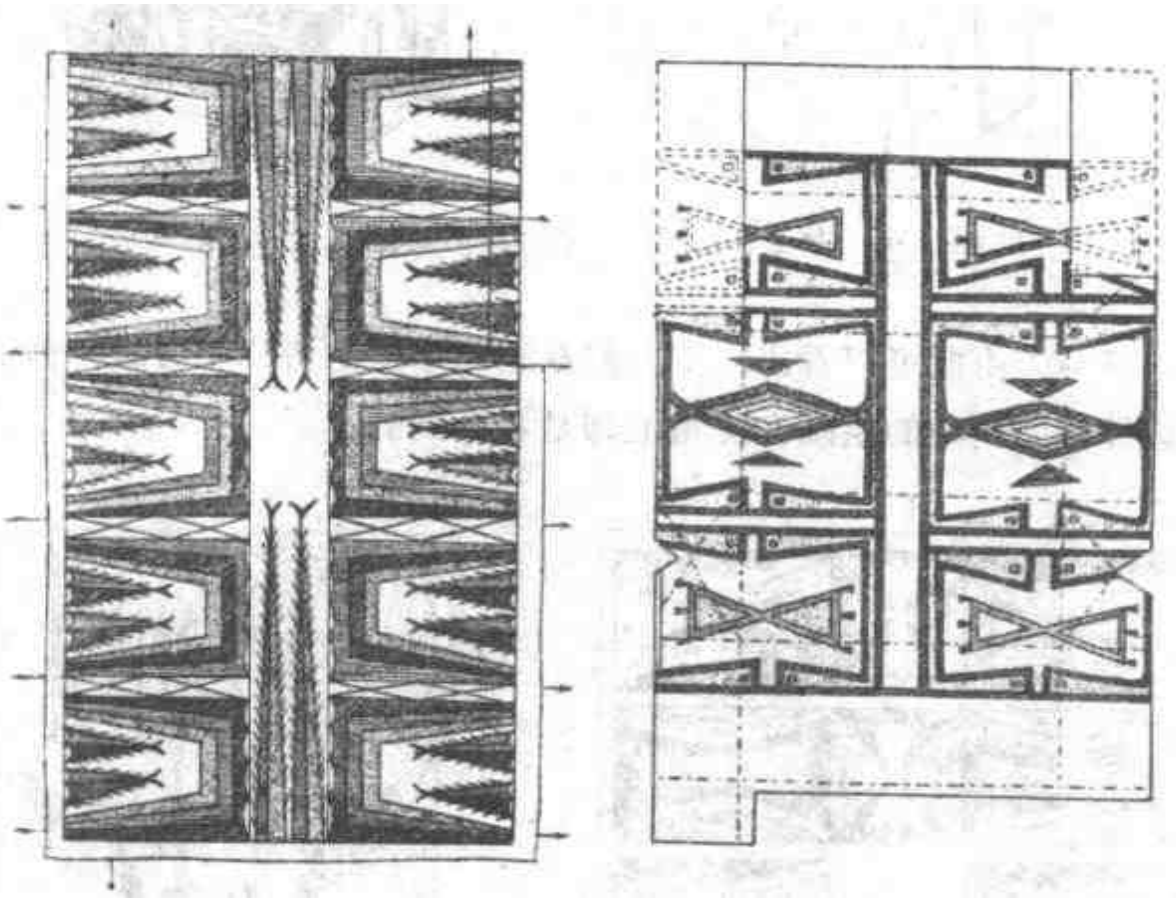


图 15　索克和福克斯印第安人在生兽皮箱上绘制的图案

可以说，我们现在用有图案的材料制作服装时也普遍存在这种情况。制作服装的工厂如果想要保存完整的图案，又不考虑节省布料，裁剪时就会注意保持图案的完整，把花纹拼在一起。但在实际上，保持材料图案的完整和节省布料之间总是有矛盾的，这种现象是常见的。

另外一个例证是不列颠哥伦比亚印第安女人制做的裹腿。裹腿的外侧缝着一条长穗，这是一种普遍的装饰。穗是用切成细条的一块熟皮子做成的，这些细皮条按一定的规律加以装饰(图16)其顺序是第一、五条把若干玻璃珠和骨珠交替穿成一串；第三条

是不带珠子的皮条；第二、四条是光牛皮，用字母表示顺序是|ABCBA|……如此不断重复①。值得注意的是，这种裹腿在使用时，其穗在腿的外侧随意垂下来，那繁复的排列却很难令人注意。制造这种裹腿的人只是为了把他的作品向大家展示，以从中得到满足，对于在使用中是否有美的效果却全然不顾。

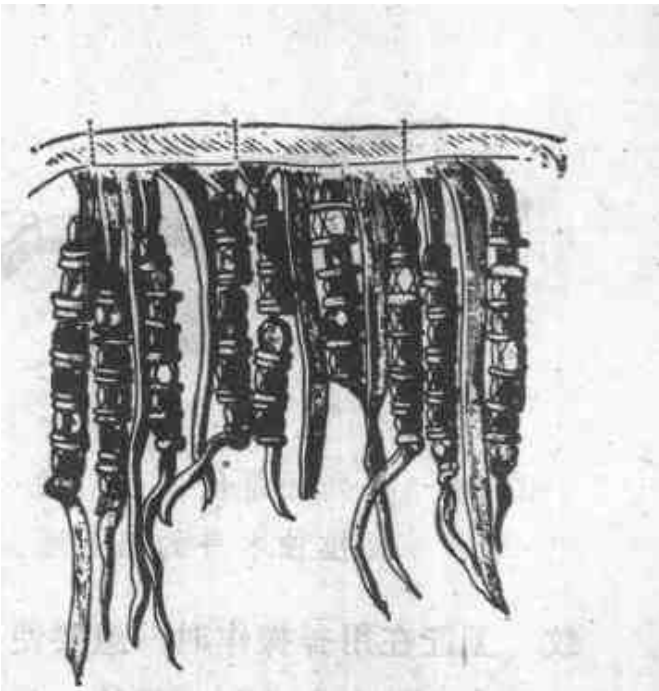


图 16　汤普逊(Thompson)印第安人的裹腿穗饰

上述这种对于美的追求，动机与效果不统一的现象是很多见的。温哥华岛的编席匠人把席条按照方块图案交替编织，但并不染色(图17)。席上的花纹崭新时可在闪光下看出，但使用不久就几乎一点也看不到了。乌卡亚里(Ucayali)人臂箍上刺绣的图案也属同样的情况②。

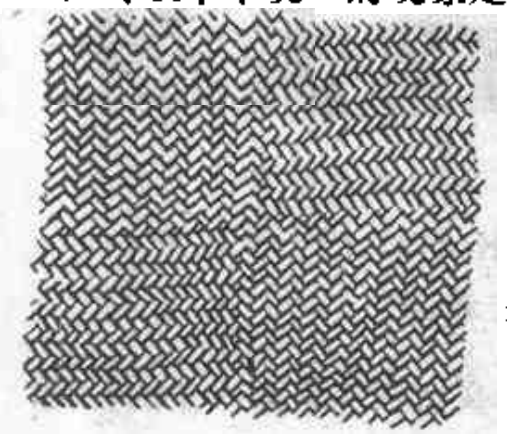


图 17　交叉编织的图案

概括地说，优美的工艺来自形状的规则和表面的平滑，这是大多数原

① 詹姆士·泰特:《不列颠哥伦比亚的汤普逊印第安人》(The Thompson Indians of British Columbia)，《杰塞普北太平洋探险队文献》纽约1900年版，第4卷，第382页；另见格拉迪斯·A·赖卡德:《装饰艺术规律的复杂性》(The Complexity of Rhythm in Decorative Art)，美国人类学家出版社1922年版，第24卷，第198页。

② 马克斯·施米特:《秘鲁乌卡亚里河地区印第安人的独特编织法》(Besondere Geflechts art der Indianer im Ucayaligebiete)，人类学文献，N. S.，第6卷，(1907)第270页。

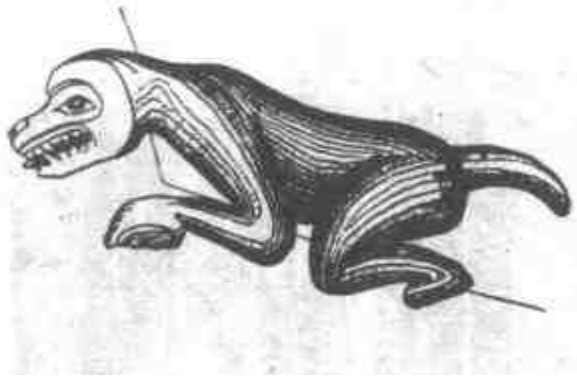


图 18　不列颠哥伦比亚贝拉·贝拉独木舟的船头雕刻

始工艺生产的特色。因而，多数日常用品也应认为是艺术品。各种工具的柄、石刀、器皿、衣服、房屋和独木舟造出以后，它们的形状都具有艺术价值。

在表面的处理上，成熟的工艺不仅表面平滑而且呈现花纹。工匠在用斧操作时，想要使工件的表面平滑，就必须将斧头向最合理的方向砍削。贝拉·贝拉(Bella Bella)的大独木舟，其船身在制作时是用斧头砍成水平线条纹，而船头和船尾则削成垂直线条。船头上雕刻了一只狼，它的身体和四肢都刻着条纹(图18)。一个响音盒（图19)上也用斧头削出线条。由图中可以看出，在制造技术上并不需要变换线条的方向，而响音盒顶部表面线条的变化，仅是工匠在制作过程中，由于兴致所致想要变变花样而已。

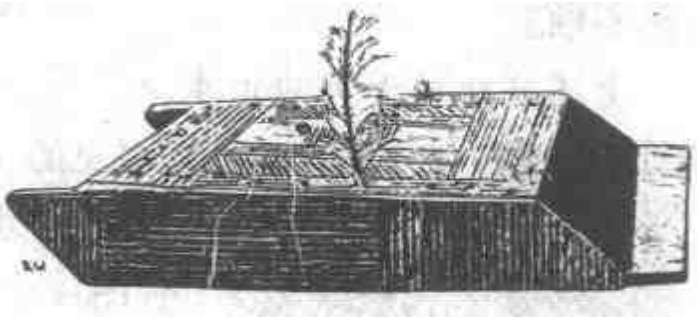


图 19　不列颠哥伦比亚夸扣特尔(Kwakiutl) 印第安人的响音盒

雕凿石器时，棱角处两边线条的交汇就产生了花纹(图20)。

图 20　斯堪的那维亚石刀的柄部

由于经验的积累和操作技术的日益成熟，可能在各种制品上普遍出现平面、直线、圆圈和螺旋一类的规则曲线，因为这些形态在自然界中并不多见，故人

脑中也不会构思这类形态。

自然界的平面一般出现在水晶上、某些岩石的裂缝或平静的水面上。直线则出现在植物的芽、茎，或水晶的棱角上。而曲线大多在蜗牛壳、葡萄藤、涟漪的水面或平滑的鹅卵石上可以看到。但是并没有某种特殊的动力使人想去模仿这些抽象的形态，不过有时人们也把曲线规则的贝壳用做装饰或生活用具上。

然面，在制造技术中直线的应用总是有所发展的。把藤条或绳索拉直即是典型的直线。猎人投枪或射箭时也会看到直线运动。直线的各种应用在技术使用上颇为重要。竹子、芦苇一类植物对于人类发现直线的价值可能起过一定的作用。

更为重要的是，人类掌握了完善的技术，而完善的技术自然来自动作的高度准确和稳定。稳准的动作必然产生规则的线条。当着工匠克服了刻刀不稳的现象以后，即可刻出平滑的曲线；制陶匠旋转陶坯，手的动作规律就可以得到圆形的陶器；同样，编筐时若能控制辫条或铁条的弯曲，即可造出距离相等的螺旋结构的产品。

图 21　火地岛人的文面图案

自古至今，一切民族的艺术品中均可看到多种特征，其中之一即是对称。即使在最简单的装饰艺术的造型里，也可看到对称的形态。在火地岛部落，人们在脸上和身上的纹样多是对称的。有的人身体两侧绘有许多垂直线；有的在面部绘有许多对称的花点，从左耳通过鼻梁直到右耳(图21)。① 这些人还用图

① W·科佩斯：《在印第安人的火村中》（Unter Feuerland-Indianern）第48页照片7。

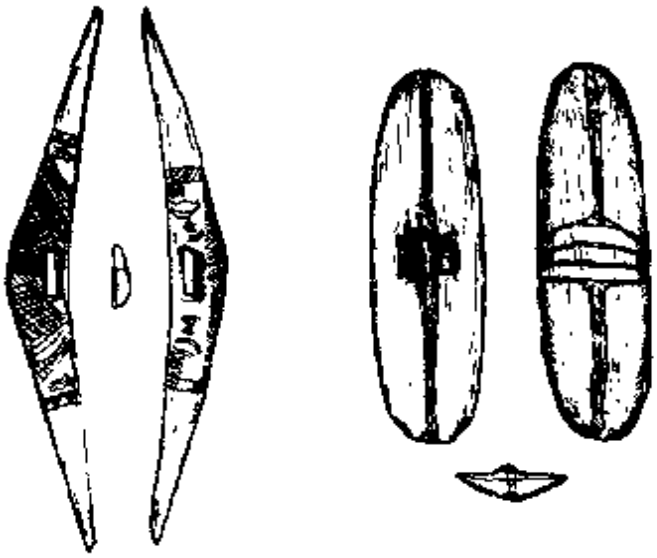


图 22　澳大利亚的盾牌

案对称的木板覆盖房屋（见图7）。安达曼（Andaman）群岛的居民喜欢用对称的纹样文身（照片 2），澳大利亚土著居民所常用的各种图案也是对称的（图22）。远在旧石器时代，绘画里的几何形体也体现出双边的对称（图23）。有些图案的对称花纹结构非常复杂，经过仔细的安排才达到对称的效果。例如，不列颠哥伦比亚印第安人的项链，是由十八种不同颜色的珠子缀合而成，排列极不规则，但左右两边是以完全相同的顺序组成的。①

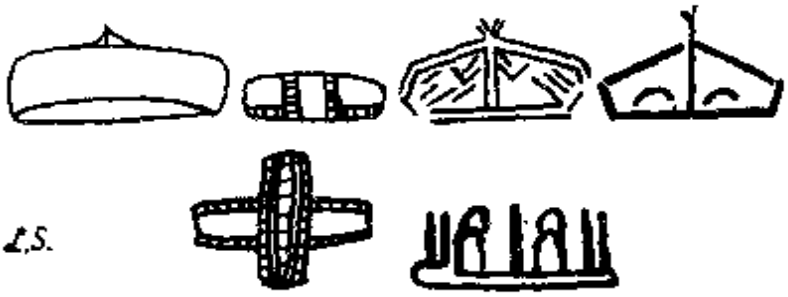


图 23　旧石器时代的绘画

对称造型的使用可以如此广泛，其原因很难探索。人体的生理结构决定了手臂的对称运动。左右两臂很自然地以对称的方式运动，这种运动的方式不仅对称而且富有节奏。我想，可以把这种现象认为是产生对称现象的重要因素，其重要性不亚于人类或动物躯体的对称。问题不在于人们是否用左右两只手同时进行绘画，而在于左右两侧动作的感觉造成了人类的对称感。

对称形态的安排，绝大多数是分布在垂直轴线的左右两侧，

① 见格拉迪斯·A·赖卡德：《美国人类学家》（American Anthropologist），1922年版，第24卷第191页。

照片 2 安达曼岛人

而很少分布在一条横线的上下两方。

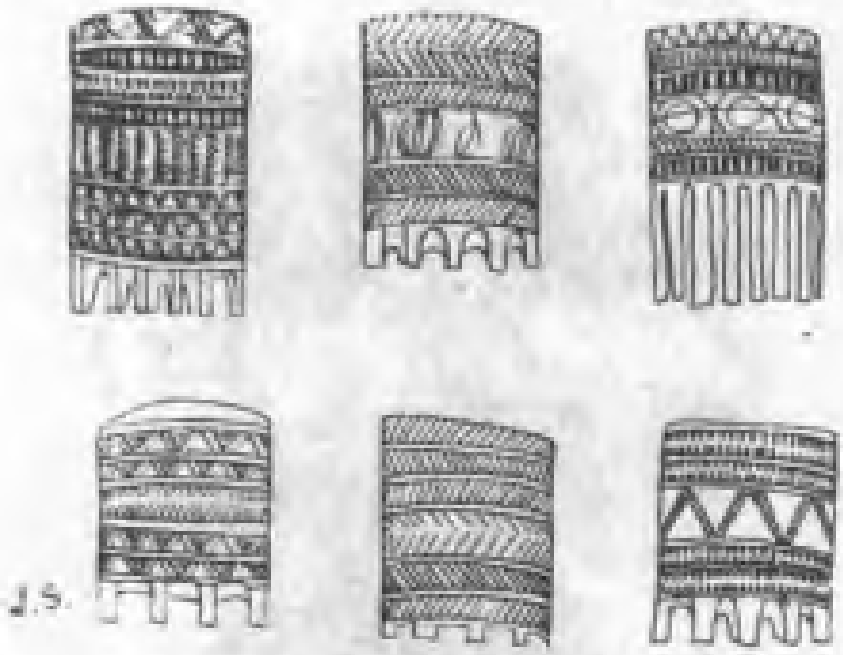
横向对称多于纵向对称的原因，很可能是由于人本身没有上下对称的动作——手臂按照一定节奏上下移动除外。也可能是由于自然界鲜见上下对称的形象。

我们在自然界见到的形象，大多是纵向的对称区别较大，而横向的对称区别甚少。例如，动物的腿、身体、头位于不同的高度；野外、地面、树木、天空都是以纵向顺序排列的。与此相反，横向排列的物体却多见于同样的或类似的各种形态。装饰艺术中经常出现不同图案的上下多层安排，而在各层图案内部却出现对称的、有规律的重复或同样形象的各种形式的变换，其原因可能在此(图24、25、26)。但有时也有例外情况，美拉尼西亚人的房屋即其一例(照片 3)。

对称图案的发展很可能还有其他原因。制造陶罐和编筐的过程中也产生对称。制陶工人依照有规律的旋转造出圆形陶罐；编筐匠人围绕一个圆心进行编织也产生同样的效果。某些双手操作的工具，如手钻的钻弓也具有对称的外形，然面这类工具不多，因此不能用来作为解释对称的依据。

上述事例还不能确定是不是造成盾头、箭头、竹筐、箱子等物品对称形态的原因。迄今只能肯定对称形态的出现甚为普遍，而且对称产生了美的效果。对称现象的例子极多，不列颠哥伦比亚的箱于(图274)、卡弗人的石枕(图9)、美拉尼西亚人的盾和桨(图10)以及索克和福克斯人的彩绘生兽皮箱(图13—15)，都是这方因的例子。盾形纹章一般是在中央图案的两旁绘有对称的各种动物，这种图案甚为古老。古希腊特洛伊的迈锡尼狮门上就有类似的图案。同样的图案也出现在史前期秘鲁的艺术品中(图27)。

有些立体物品的各个侧面上绘制的图案往往上下或左右均为



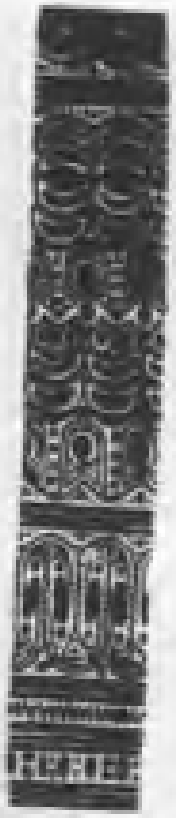


图 24　马来半岛竹筒上的纹样

图 25　新几内亚 竹矛上的纹样

图 26　伊特鲁斯卡(Etruscan)人的花瓶

图 27　秘鲁的图案

照片 3　新几内亚北部房子的装饰

对称，这方面的例子有澳大利亚的盾牌(图22)和肖肖尼人的帕弗莱奇装饰(图89)①。这些部落用同样工序制造的其它物品，如生兽皮包(图28)，也具有上下、左右双重对称的图案。

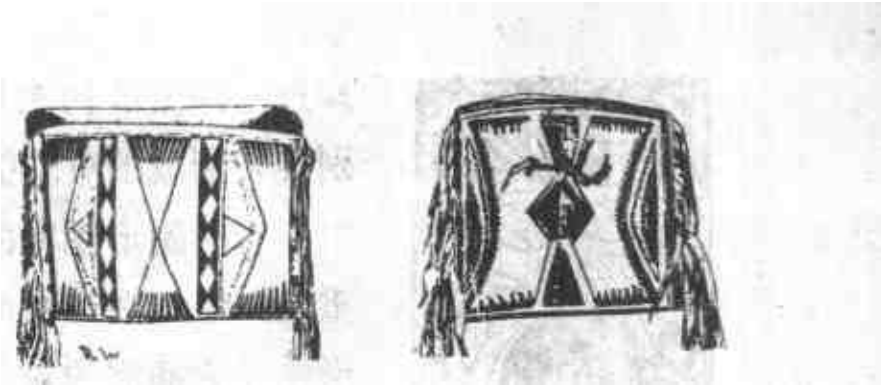


图 28　不列颠哥伦比亚舒什瓦普人(Shuswap)生兽皮包上的绘画

在圆形图案中，往往把直径作为对称的轴心，有些图案中出现从圆心放射状排列的各种图形，而且同样的图形可以重复。在这种情况下，圆周等于横轴，而半径等于纵轴(图29)。

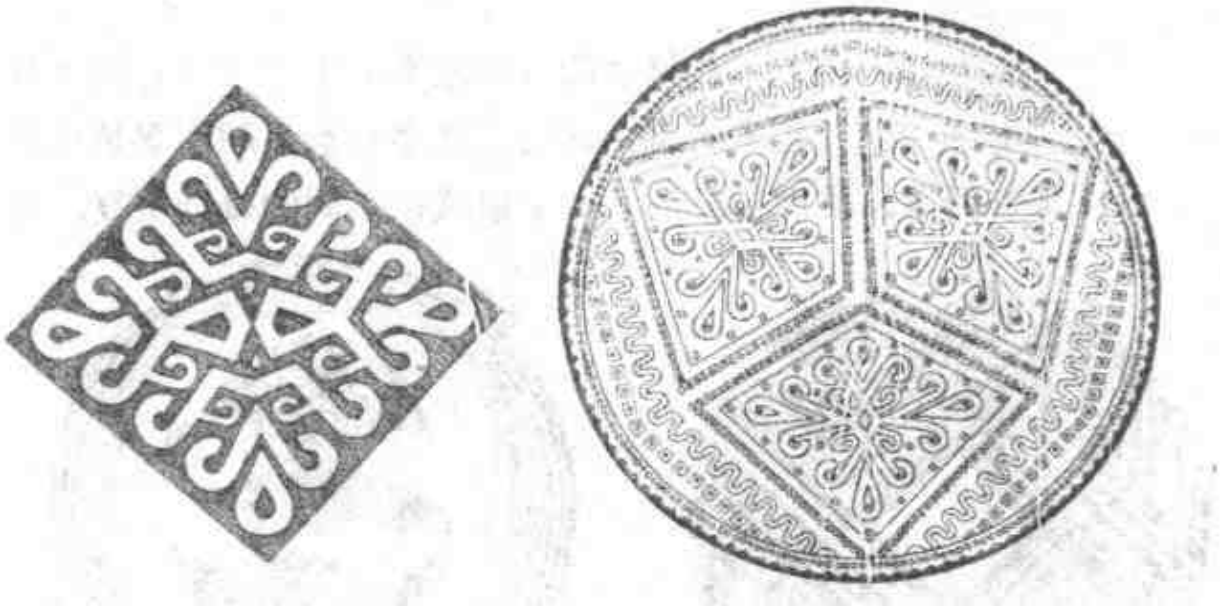


图 29　达雅克人(Dayak)的图案

另外一种情况是，图案对称的两边互为颠倒，原在右上侧的图案变到左下侧，但这种排列并不普遍。这类图案在新几内亚发

① Parfleche 是一种装饰品的名字。——译者

图 30　新几内亚凯塞·奥古斯塔·福拉斯的雕刻饰板

现过，图案的构图是由两条螺旋状的线条分别旋转形成的（图30）。

有时圆形图案的纹样沿着圆周有规律地重复，整个圆形被两种或多种纹样填满，也形成互为颠倒的对称图案。普韦布洛西南部的部落生产的陶器（图31）以及中美洲生产的某些物品① 就有这类现象。在其他旋转的图案中，也见到类似的、互为颠倒的对称图案。这些图案的花纹向着同一方向，有规律地排列，如卍型或S型纹样即其一例。在古代斯堪的纳维亚的艺术品中可见同样的现象（图32）。

在秘鲁的古代艺术品中，可以看到这种艺术的奇特发展。许多纺织品的图案是用正方形或长方形倾斜排列构成的，每条斜线以不同的排列重复，另

图 31　古代普韦布洛人陶器上的图案

① 见S·K·洛思罗普：《哥斯达黎加和尼加拉瓜的陶器》（Pottery of Costa Rica and Nicaragua），纽约1926年版，照片39、46；插图195。

一条斜线以另一种纹样构成，也是反复重复。斜线纹样的中部有互为颠倒的现象，如第一个向左，则第二个就向右。同时，各种颜色的排列不断变化，有时纹样的形状不变但颜色变化。本章后面将进一步阐述（见本书第40页）。

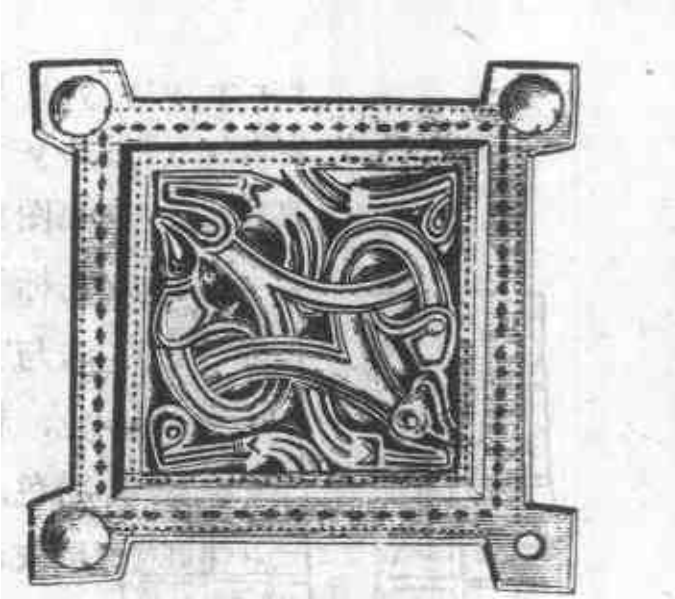


图 32　公元七世纪瑞典青铜器上的装饰

图33所示为这类图案的一例①。图中可以看到包含着两种图案的八个长方形(1、2)，这两种图案是按纵向中线的左右和横向中线的上下对称排列的。从着色来看，1和1b、1a和1c对称；2和2b、2a和2c对称。总体看来，颜色是互为颠倒的。1、2和1b、2b是黄底色，树形周围是红色；1a、2a、1c和2c是浅红的底色，树形的周围是绿色。整个图案由四个不同的长方形图画构成，面下面紧接着的是图形一样面颜色不同的四幅一组图画。图里1、2和1b、2b是蓝底色；而1a、2a及1c、2c是黄底色。1和1b里的树形周围为黄色；1a、1c里树形周围是绿色。总体看来，左、右图案相同但互为颠倒，如用颜色的排列表示，左边的图形自上而下，右边图形自下而上的顺序则表现为下面的情况（红：r、黄：y、蓝：b）：

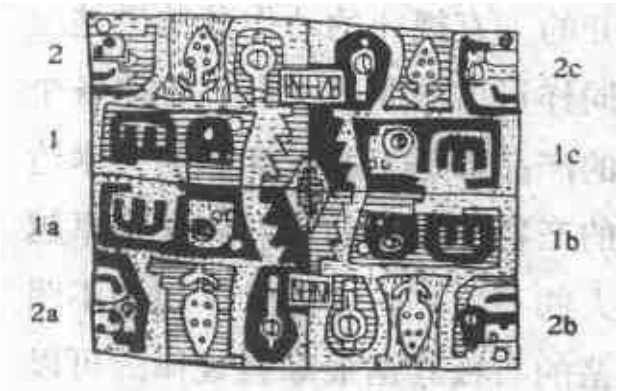



图 33　秘鲁纺织品上的图案

① 瓦尔特·勒曼：《秘鲁古代艺术史》(Kunstgeschichte des alten Peru)，柏林1924年版，照片3、4。

r r y y/y y b b/r r y y/y y
b b/r r y y/y y b b/r r y y/

第二个例子是图34。这幅图案也是以斜线形排列的，我们把它标为1、a、2、b[1]，其颜色排列方法与上例雷同。1代表的较大斜体是黄色，较小斜体为黑色；2代表的面积是粉色，较小面积是灰色；b代表的斜体是灰色，卷边是紫色；a代表的斜体是深灰色，卷边为浅紫色。

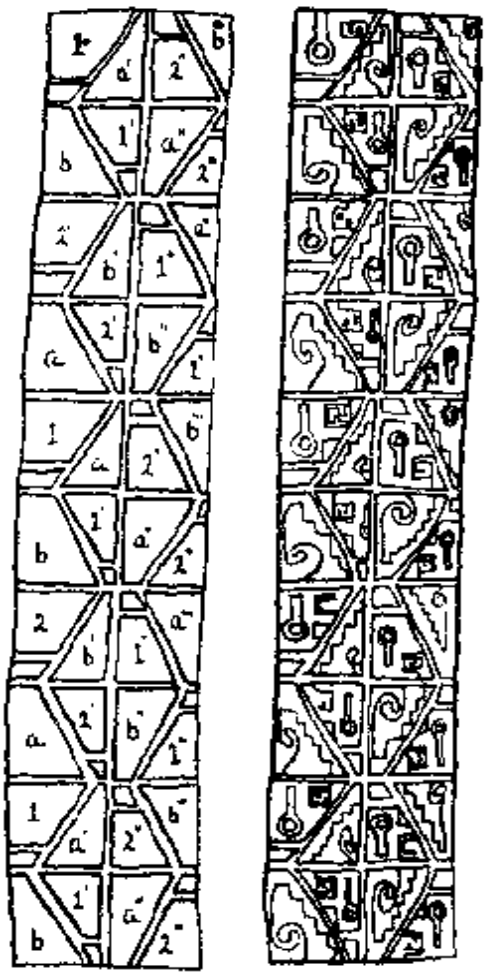


图 34　秘鲁纺织品上的图案

装饰形式的另一重要因素是有规律的重复。技术工人的某些动作是规律性的重复运动，这种动作在工件上的体现就是排列重复的痕迹。动作时间上的节奏成为产品空间的规律性。石匠的雕凿、削砍、锤击，陶匠的旋转和挤压，以及纺织工有规律的重复动作，这一切与他们产品形状的规范是分不开的。有规律的动作其结果是生产出同样形体的制品。世界各地各个行业的产品都是工匠以娴熟的技术造出的，有规则的表面、形态规范的产物。埃及的石刀体现了卓越的雕凿技术（图 5）。美洲印第安人的石器在这方面的体现却不明显。北太平洋沿岸的印第安人雕凿的石板其凿痕颇有规律，可以构成图案（图6、18）。涂颜色部分光滑的凿痕一般是用粗砂岩或鲨

① 这种情况也适用于1′、1″的色块。

鱼皮磨成，不涂颜色的部分则不磨，其目的可能是为了保留凿痕的艺术效果。东方的金属制品上，往往以有规律的锤痕构成精美的平面。北美洲西南部史前时期的波纹形陶器，也具有由工匠有规律的动作而造成的艺术效果。他们用手指把陶器捏成圆形，有规律的捏痕构成陶器表面的纹样(图35)。工匠自然动作的效果在编筐、编席和纺织品上表现得最为明显。上文谈过，这些规律的动作可以造成表面的平滑，而有规律的重复动作又造成了重复的规则纹样。加利福尼亚精美的编筐制品是最好不过的例证。

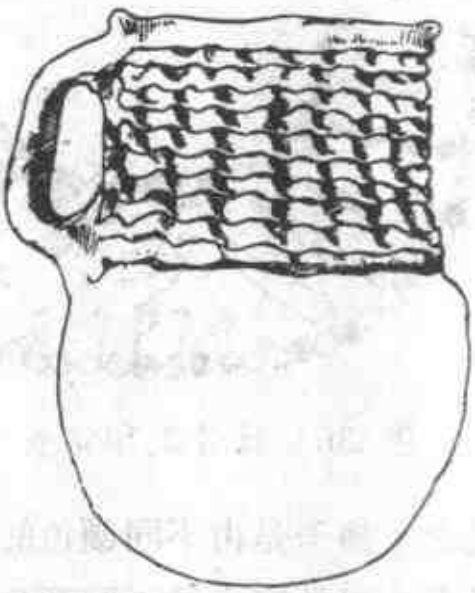


图 35　史前期普韦布洛印第安人的波纹陶器

出色的匠师喜欢把单调的运动加以变化，由简单的动作转向复杂的动作，从而也就使产品的规律花纹变得更为复杂了。这种现象在纺织业和编织业中表现得尤为突出。编织工人在操作中有意识地留空造成斜纹（图17），从而产生多种有规律的异形图案；熟练的纺织工用编制斜纹的手法充分体现技巧，他们都在技术不断完善的过程中得到乐趣。

许多情况表明，复杂的规律性必须经过精细的规划，上文提到的不列颠哥伦比亚汤普逊印第安人的穗饰裹腿上面规则的排列列法即可说明这一点(图16)。

另外一个典例是一条双层项链(图36)，其颜色的排列如下：

黑、红、黄、绿、蓝、绿

两链之间纵链的珠子其颜色排列为：

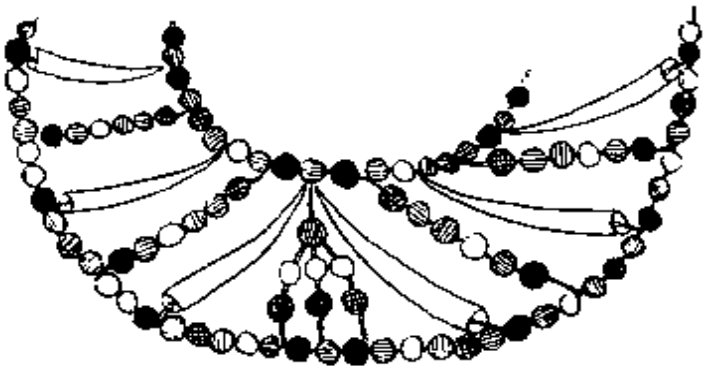


图 36　汤普逊印第安人的项链

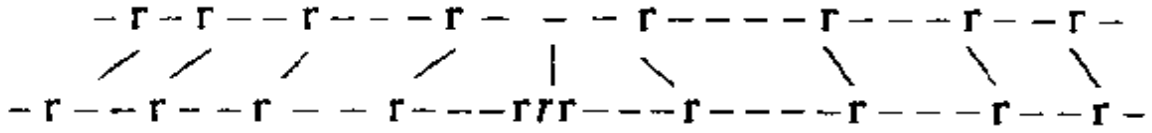
黑、红、黄、绿、红、蓝①。

赖卡德博士（Dr. Reichard）曾举出这一地区具有类似特点的一些例证②。其中有一件也是一条穗子，其排列方法比上述的例子更为复杂，穗子是由不同颜色的珠子、贝壳相间组成的。如用D代表贝壳，用数字表示不同颜色，其排列是：

i 2 3 D 2 1 2 3 2 1 2 D 3 2 1③

赖卡德博士在上文谈到的一篇文章里还提及了这一地区发现的另外一些排列复杂的装饰品。

在有些制品中，装饰的排列顺序并不明显，但还可以辨别。例如，有一条由两串珠子构成的项圈，是由各种不同颜色的珠子与红色珠子相间组成，其排列是：



① 连接这条项链（见《美国考古学家》N. S. 第24卷，1922年版，第188页）两条珠串的短串摆错了位置，当中的珠串向右移了三格，结果中央的短串头接到了中央红珠左边的第一个黄珠上，其它短珠串也随之移动了位置。这里图中的珠串已经予以改正，恢复了原设计的排列顺序。

② 见《美国考古学家》（American Anthropologist）第198—199页。

③ 由于珠子的排列可能有错误，所以右边最后五颗的顺序是D 2 3 2 1而不是2 D 3 2 1。D和2的变化造成排列的对称，如若把前五颗珠1 2 3 D 2改为1 2 3 2 D而右端不动，也可以得到同样效果。

类似的物品在西伯利亚东部也有所发现。①

图37a所示的绣带，其花纹的排列较为简单，它是由若干方块和三条宽度不同的窄条构成的，方块之间中心的条比两侧的条宽。

图37b所示的花纹排列较为复杂，图中绣带顶部的一条缝线垂下若干排列规则的长穗，图案上部一条绣纹和中部的黑色绣纹在有穗的部位都留有空白。可以看出，绣带上边一层是由各组绣穗分成长度不同的几部分，在图案空白的下面两处装饰着两组海豹

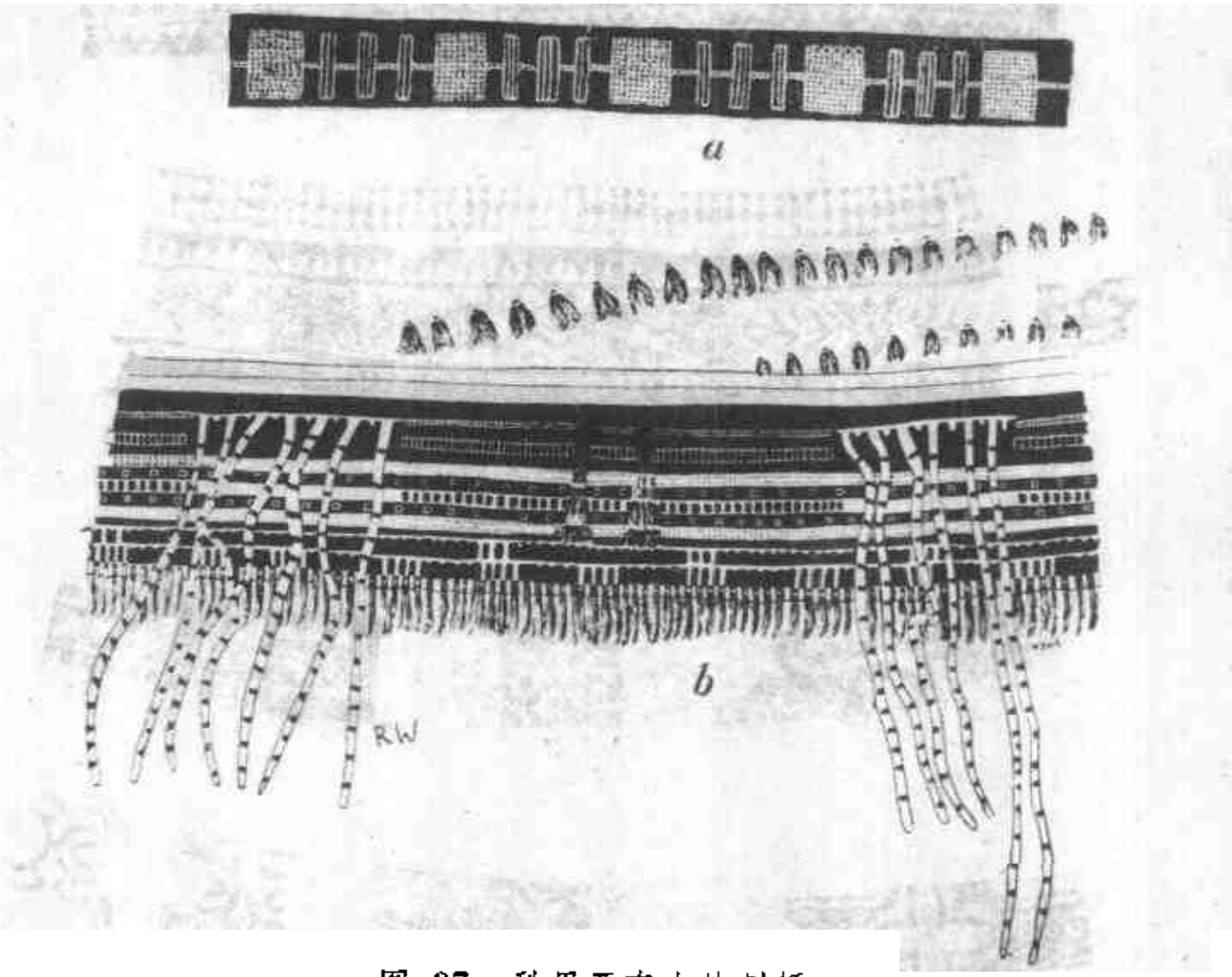



图 37　科里亚克人的刺绣

① 见W·约契尔森《科里亚克人》(The Koryak)杰塞普北太平洋探险队文献第6卷，第688页以下；另见赖卡德提到的报告。

皮，此豹皮下边比上边略宽，而在各下两层的绣带上，用按规律排列的白线加以装饰。

有些刺绣品的边缘用彩线绣成更为复杂的图案，这些制品在形状和颜色的排列上有所区别（图38）。其中的一例，是把对称与规律相结合。例如，一条绣带（图38a）在白底上排列着菱形花纹

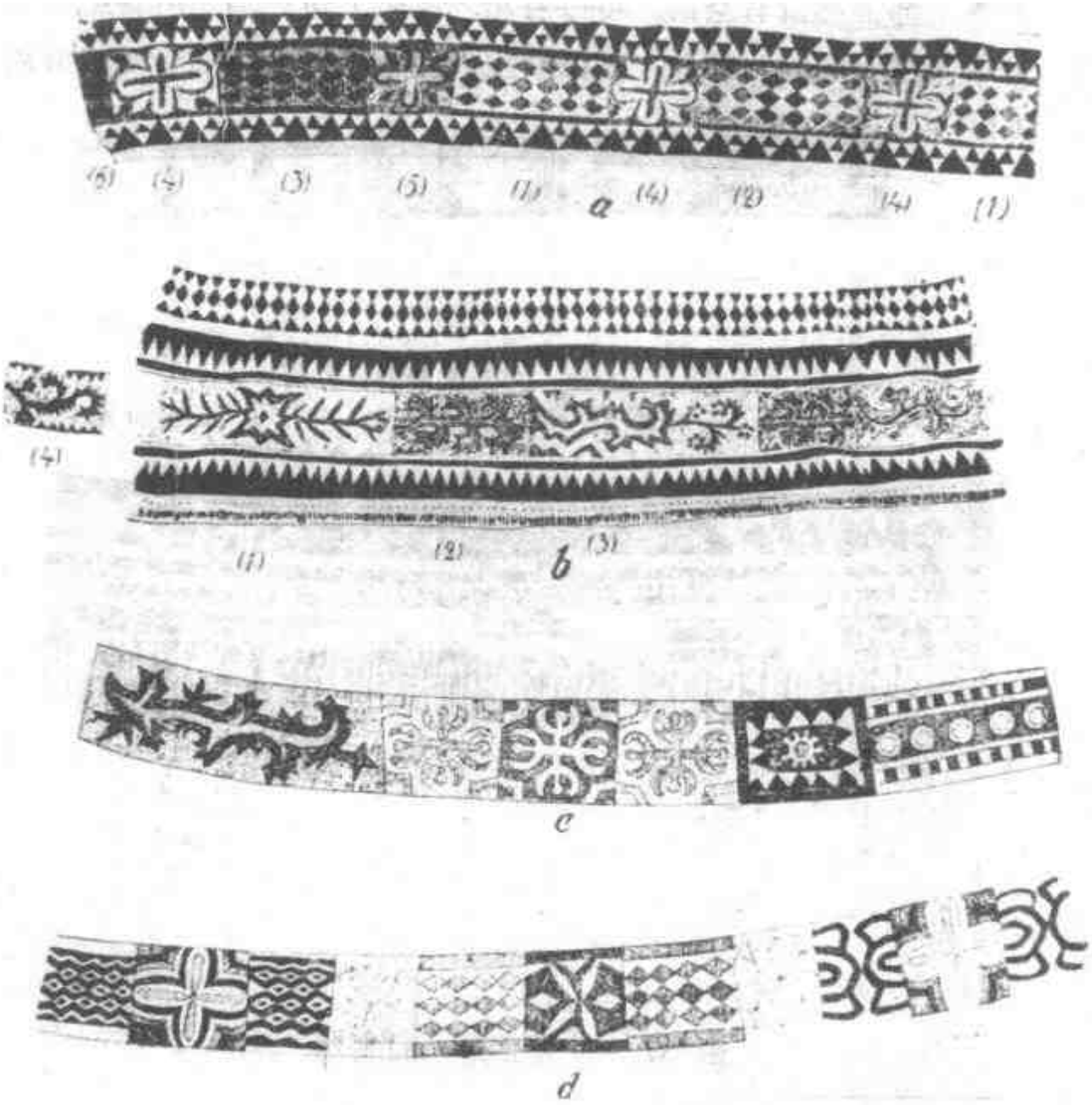



图 38　科里亚克人的刺绣

的长方形，其中两头是两排蓝色或紫色的菱形，中间是两排红色菱形（图案1）；另一块长方形是在黄底上绣着红色的菱形，当中是蓝色菱形（图案2）。此外，还有红底色上绣着黑色菱形的长方形（图案3）。十字花纹的颜色排列是无规则的，其中四个以红白为主（图案4），其它以黄、蓝为主（图案5）。整个绣带中间部位有一黄色长方形，作为对称的中心。绣带的一端为红底三条蓝色的短条（图案6），绣带在这端的剪口形状和另一端相符，可以看出，这条绣带是从一件长袍上剪下来的。整个图案给人的印象是以长方形对称排列为主、十字花形对称排列为辅的构成法。

长方形：4 5 5 5 4 5 4 4　　5 4 6

十字形：2 1 1 2 1 1 2　　1 3 1

正面　　背面

图38b中的绣带是由四种明显的单位组成的：两边各一朵带叶的花（图案1），一条带弯形树叶的树枝（图案2），及一条头上有花的树枝（图案3）。此外，还有一幅只在衣服后背出现一次的图案（图案4）。这条绣带并不是对称缝在衣服上，而是按下列对称的安排缝在衣服的正面：

2 3 2 1 3 1 2 3 2

背面由三种图案布满(3)，小图案(4)出现在背后，这样后背小图案的整个排列顺序是：

2 2 4 2

另外一件绣品（图38c）的图案是素底上双叶花纹间以三个十字组成的图形。这两种图形按规律出现五次，但在衣服的左臂之下，却间隔着图中右端所示的另外两种花纹。

有一件衣服上（图38d）绣带前后的图案都是对称排列的，中间是一个十字形，其他图形如图所示。衣服的右臂下出现另一种

图形，其中央部位是一个十字，两边是中心有点的菱形；左臂下另加一个方块，和其他图形的颜色不同，但形状相同。

这一图案的突出特点是形状和颜色的重叠，这种情况在古代秘鲁的艺术品中表现甚为突出。我在多年前就观察到这种图案的规律性，并提请舍尔勒斯·米德(Charles Mead)先生注意这一现象。

米德写道：这类图案说明他们是由六种不同的单位按规律排列的，这些单位有的形状相同而颜色各异，有的是在形状和颜色上多次重复①。

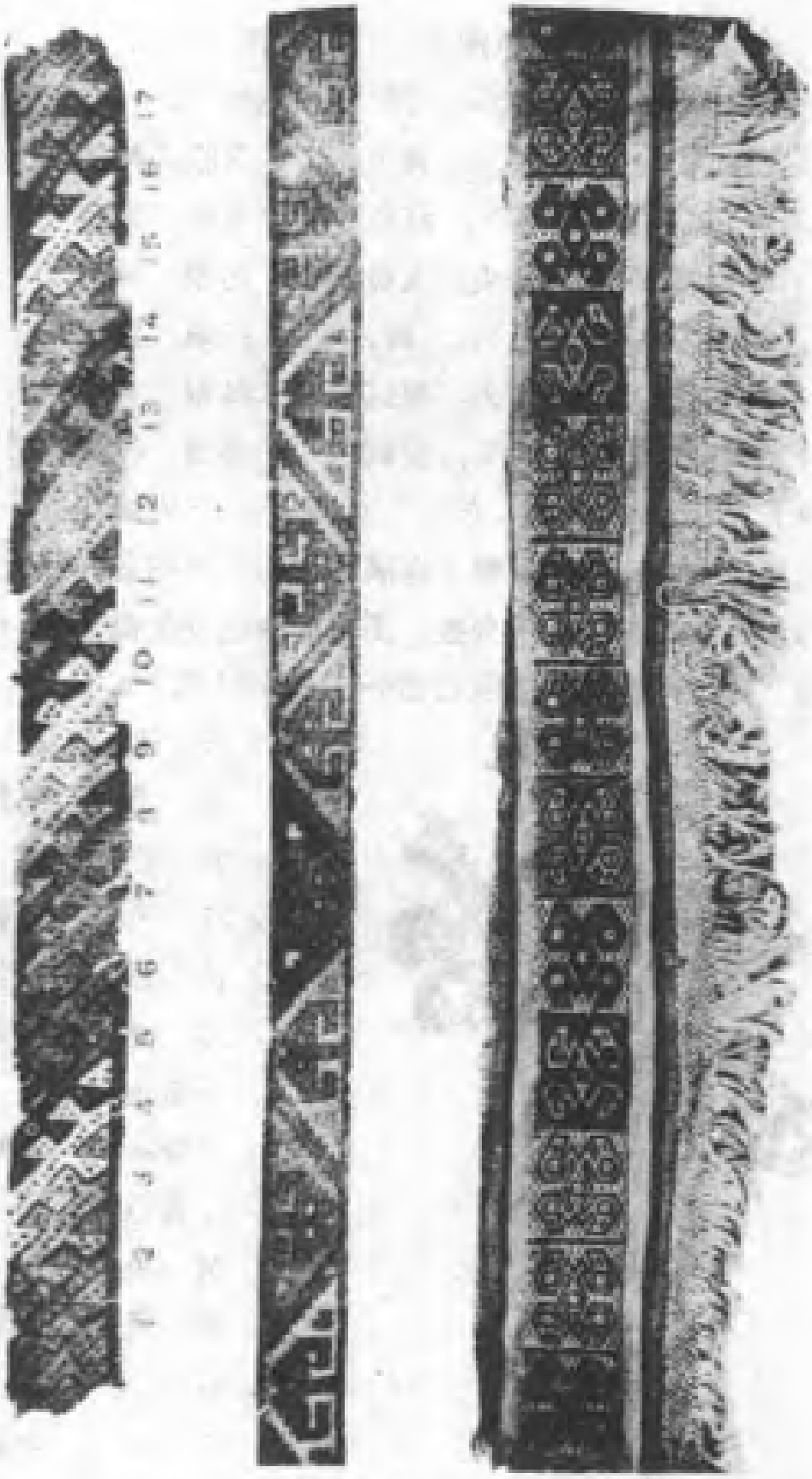
照片4中图I，表示一种骆马绒织物(Vicuna wool)的边缘，这幅图案是由形式相同的多种斜纹组成，其颜色的顺序是：

1. 浅红(1)带褐色(7)斑点
2. 蓝色(2)带粉色(1*)斑点
3. 深黄色(3)带褐色(7)斑点
4. 白色(4)带粉色(1*)褐色(7)斑点
5. 深绿色(5)带粉色(1)斑点
6. 红色(1)带绿色(2)斑点

三角形纹样(照片4，图2)颜色排列如下：

| | | |
|---|---|---|
| 1. 白底 | 红色图形 | 深蓝色斑点 |
| 2. 深蓝色底 | 红色图形 | 深黄色斑点 |
| 3. 黄底 | 红色图形 | 深蓝色斑点 |
| 4. 褐底 | 红色图形 | 黄色斑点 |
| 5. 浅蓝色底 | 红色图形 | 深黄斑点 |

① 舍尔勒斯·W·米德：《古代秘鲁棉布的六单元图案》(Six-Unit design in Ancient Peruvian Cloth)载于博厄斯周年纪念册，纽约1906年版，第193页以下。



照片 4　秘魯的紡織品

6. 深黄底　　红色图形　　浅蓝斑点

正方形鸟头纹样(照片 4，图 3)颜色如下：

| | | |
|---|---|---|
| 1. 粉红底 | 1. 鸟头：黄色 | 鸟眼：粉红色 |
| 2. 黄底 | 2. 鸟头：红色 | 鸟眼：黄色 |
| 3. 深黄底 | 3. 鸟头：浅黄色 | 鸟眼：黄色 |
| 4. 深红底 | 1a 鸟头：黄色 | 鸟眼：粉色 |
| 5. 黄底 | 2a 鸟头：深红色 | 鸟眼：黄色 |
| 6. 深黄底 | 3a 鸟头：浅黄色 | 鸟眼：浅黄色 |

伊卡人(Ica)的一件大衣，上面绣着一个头戴花冠、手持弓箭的人形(图39)。这件衣服上布满相同的人形图案，只是人形手中拿的东西在左右手有所变换。图案的颜色变化很多，共有六种，以人的上身、双腿和面部颜色划分，其排列顺序如下：

图 39　秘鲁伊卡人的刺绣

| 衣服 | 双腿 |
|---|---|
| 1. 黄色 | 深蓝色 |
| 2. 紫色 | 红色 |
| 3. 红色 | 深蓝色 |
| 4. 蓝色 | 深黄色 |
| 5. 黑色 | 深蓝色 |
| 6. 深蓝色 | 黑色 |

| 上脸部 | 下脸部 |
|---|---|
| 1. 深黄色 | 黑色 |
| 2. 黄色 | 白色 |
| 3. 褐色 | 深黄色 |
| 4. 蓝色 | 红色 |
| 5. 褐色 | 深黄色 |
| 6. 深黄色 | 浅黄色 |

第五、六两种类型在其它部位的颜色与第二、三两种类型相同，这四种类型的颜色是按下面的规律构成的：

1 2 3 4 1 2 3[a] 4 1 6 5[a] 4 1
3 4 1 2 3 4 1 6 5 4 1 2 3 4
2 3 4 1 2 3 4 1 6 5 4 1 2 3
4 1 2 3 4 1 6 5 4 1 2 3 4 1
3 4 1 2 3 4 1 6 5 4 1 2 3 4
1 2 3 4 1 6[b] 5 4 1 2 3 4 1 2
4 1 2 3 4 1 6 5 4 1 2 3 4 1
2 3 4 1 6 5[c] 4 1 2[b] 3[c] 4 1 2 3
1 2 3 4 1 6 5 4 1 2 3 4 1

这件衣服的颜色安排有三个明显的错误，第一条横线上标有a字母的两个人形互换了位置，第六条和第八条线上标有b字母的两个人形，第八条线上标有c字母的两个人形都互换了位置。可以看出，由于这些人形位置的变化，使得从第一排起，通向左方的斜线上的图案类型显示出有规律的变化，类型六与类型二相连，类型五与类型三相连，这些都是显而易见的。在很多编织的长袍上，均可看到多种图案以斜线顺序排列，由此可以推断，这种斜线排列方法是形成一定的风格的手段。尽管长袍上仅有六种异样图案，但可以设想，倘若图案继续展延，那么，在第十二条线以后就会出现重复的顺序。这种刺绣图案的构成，并不是六种有规则的图形，而是两组以四个图形构成的单位组成，即1 2 3 4和1 6 5 4，第一组重复两次，第二组重复一次。

在赖斯(Reiss)和斯蒂贝尔(Stübel)所著的《安康的古墓群》一书的插图中的一些纺织品上可以看到类似的现象，这里选出几幅用以说明颜色重复的规律(图40)① 这幅绣带上的图案是在红底

① 赖斯和斯蒂贝尔:《安康的古墓群》(Necropolis of Ancon)第67页，图3。

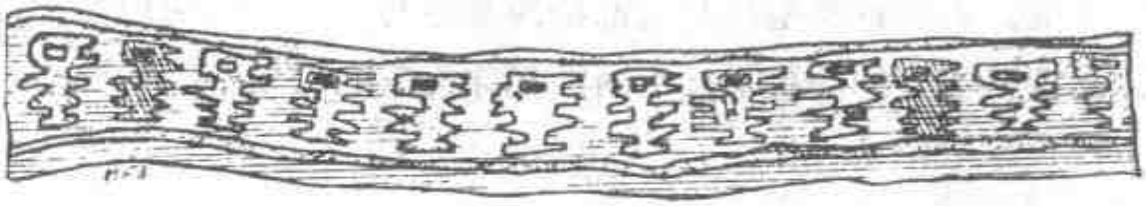


图 40　秘鲁的纺织品

上绣着动物图形，其颜色按下列顺序排列：

紫、黄、绿、黄、白、黄、绿、黄

图案的实际结构是由八个单位按规律顺序排列，一紫、一白为一个单位，间以黄、绿、黄三种颜色的对称结构，黄色图形的周围缀以黑色的边。

图41① 中有另一条绣带，其图案是镶嵌红边的斜形图案，只有一处的周围是黑边，黑边的作用是把红、黄两色分开，整个绣带图案不变。颜色顺序为：

| | | |
|---|---|---|
| 黄 | 红 | 黄 |
| 黑框 | 黑锯齿线 | 红框 |
| 褐 | 黄 | |
| 红锯齿线 | 红框 | |
| 蓝绿 | 黄 | 紫 |
| 红锯齿线 | 红框 | 红锯齿线 |

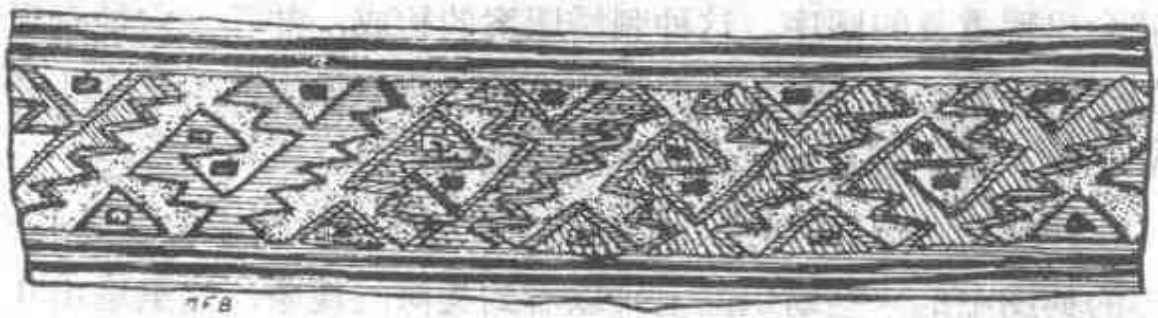


图 41　秘鲁的纺织品

① 赖斯和斯蒂贝尔：《安康的古墓群》(Necropolis of Ancon)第67页，图6。

换言之，其图案基本的顺序是：黄、红、黄、褐、黄、蓝绿、黄、紫，共八个不同单位。

图42的图案是近似S型的结合，其颜色的顺序是白、深蓝、浅蓝、黄、褐五个单位有规律地重复。

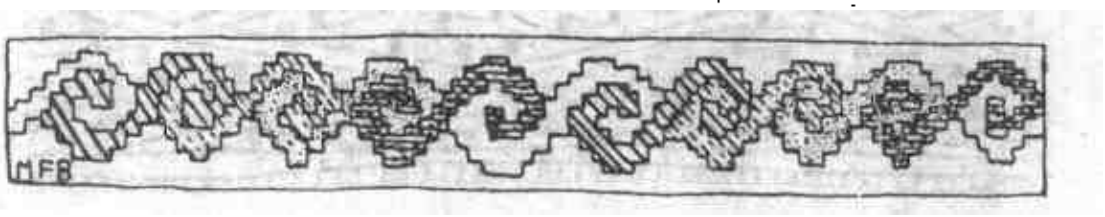


图 42　秘鲁的纺织品

图43是一件穗饰披巾图案的一部分，从上到下共六对图形，颜色排列为：

| | |
|---|---|
| 绿 | 红 |
| 黄 | 蓝 |
| 白 | 紫 |
| 黄 | 褐 |
| 浅红 | 黑 |

第六行的颜色与第一行重复。

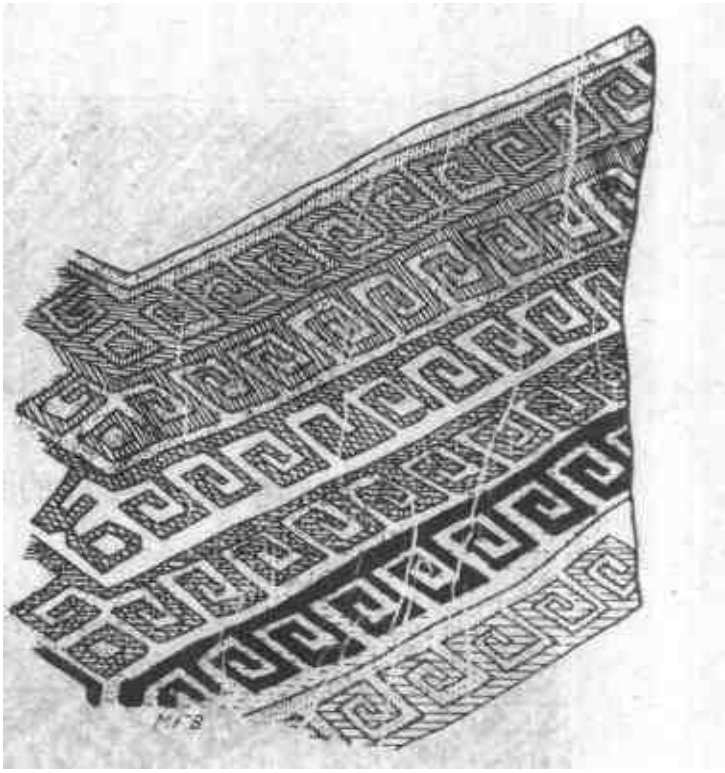


图 43　秘鲁的纺织品

图44是一组比较复杂的图案，图中所示仅是一部分，其纹样的规律如图44b所示，S型纹样的颜色顺序是红底上排列着紫、黄、绿色。

图 45 是一条装饰绣带，颜色的排列是：黄、绿、黄、绿、浅黄、白、黄、绿、黄，可以看出是六个单位一组，图形的底色均为红色。

图46也是一幅绣品的边缘部分，颜色的排列从左至右是：

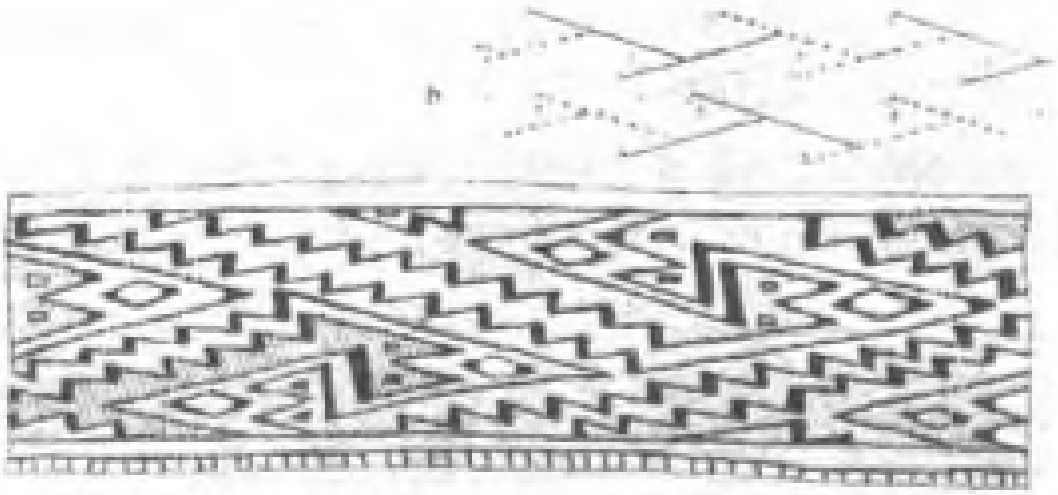


图 44　秘鲁的纺织品

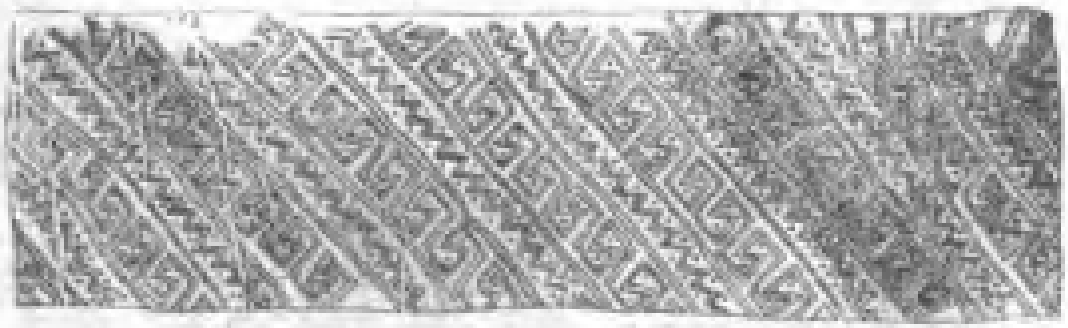


图 45　秘鲁的纺织品

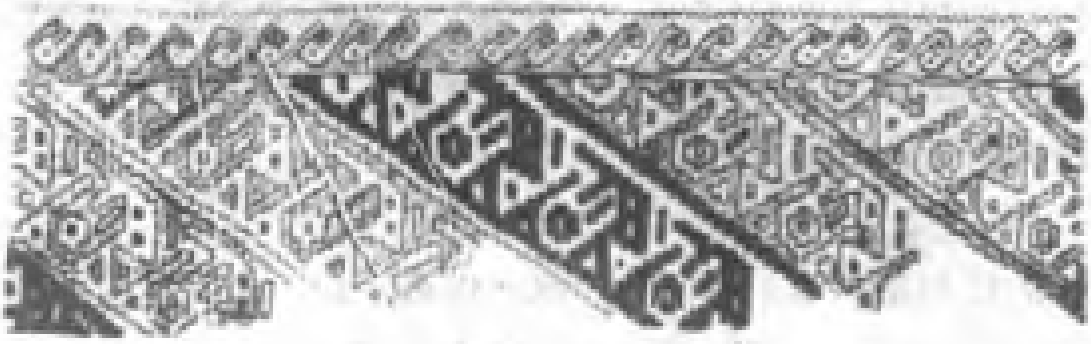


图 46　秘鲁的纺织品

粉红——黑

红　——黄

浅灰——深灰

黑　——粉红

黄　——红

深灰——浅灰

这幅绣品图案颜色的深浅是有规律地变换的，第一组是浅色，第二组是深色。这种手法的处理在很多艺术品中都有所体现，如下面的排列：

白、红、黄——灰、粉红、黄

其中白色和深灰相对应，红色和粉红相对应。

墨西哥古代法典(Codex)上的图案中，这种色调重复的方法表现尤为突出。如那特尔(Nuttall)法典第82页（见图47），上图左下角的阶梯形三角的颜色排列是：黄、红、黑、黄、紫、红褐。此页上人形外衣上的羽穗的颜色排列顺序与此相同。许多古代的羽

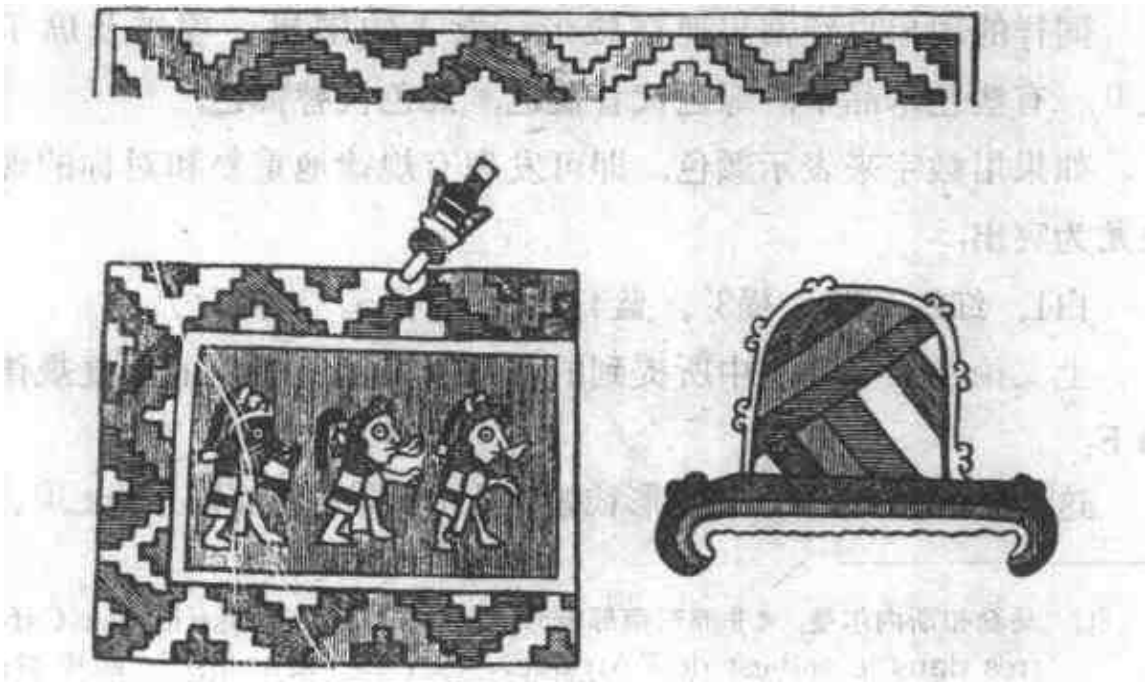


图 47　墨西哥法典上的图案

毛装饰其颜色的排列均采用同样的顺序。例如，这部法典第81页所示，这些颜色的排列有时从左到右，有时是从后到左，在第81页左下角的图案中，其羽毛衣服即按此排列的。有时颜色也有所变化，如法典第75页的人形羽冠，我们发现它的颜色是按下列顺序排列的：

白、红、黄、蓝、紫、褐

白、紫、黄、蓝、红、褐（重复一次）

此法典第67页左下角的图案底色重复使用了第二行颜色的排列顺序。这一行的颜色顺序在第67页的羽毛外衣和第62页右下角图案的条纹上都被颠倒过来。看来，这部法典图案中的颜色排列是有固定规律的。

赞比西河（Zambesi）地区发现的串珠，其颜色的排列也很明显地体现了有规律的重复，为数众多的串珠，其颜色均按下列顺序排列，并有规律地重复着，即黑、白、红、黄、绿、黄、红、白，也可以表示为：

绿、黄、红、白、黑、白、红、黄。

同样的现象也经常出现在腰带、女人的围裙、项链及席子上①。有些艺术品中，绿色代替蓝色，红色代替褐色。

如果用数字来表示颜色，即可发现有规律地重复和对称的现象尤为突出：

白1、红2、黄3、褐3′、蓝4、绿4′、黑5。

上文论及的一些书中所提到的那些腰带，其颜色的重复规律如下：

这种规律也出现在一把用彩钱缠成Z字形图案的装饰斧柄上①。

---

① 马勒和斯内尔曼：《非洲东南部卡弗人的技艺》（L'industrie des Caffres dans le sud-est de l'Afrique），照片19：图3、5、7；照片24：图1、2。

1 2 3 | 4 | 3′ 2 1 | 5 | 1 2 3 | 4′ | 3 2 1 5 |
1 2 3 | 4′ |

这种规律也出现在一把用彩线缠成Z字形图案的装饰斧柄上①。

有一个袋子②的下部是几行菱形纹样，中部是几行Z字形纹样，上部又是几行菱形，自下而上的排列是：

2 1 5 1 2 3 4 3 2 | 4 3 5 1 5 3 5 1 |
diamonds zigzags
2 3 4 3 2
diamonds.

与对称的情况相似，有规律的重复通常是按左至右横向排列的，但没有对称的排列表现突出。

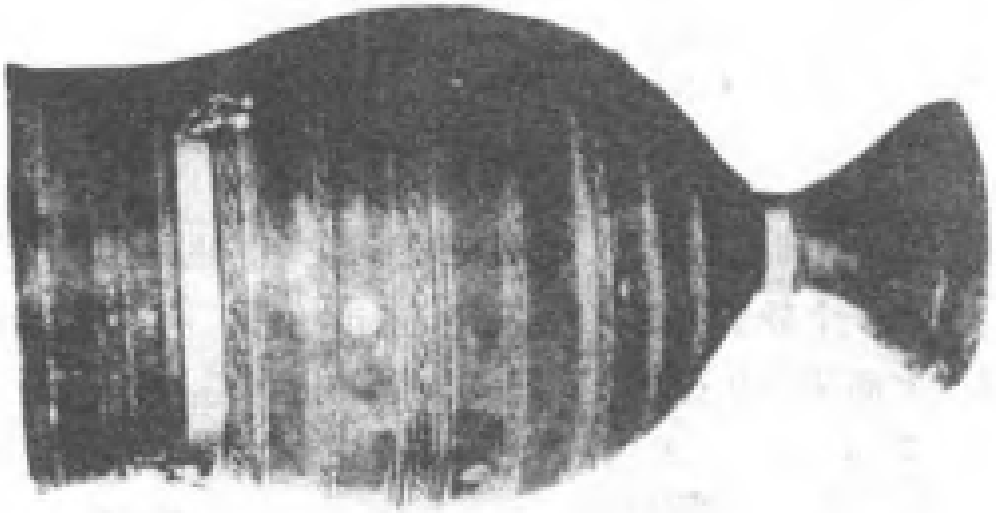
在自然界中，同样的或类似的形状以纵向排列的现象时而出现，而横向对称的现象更为普遍。例如：植物的叶子以纵向重复，树木的枝条、石头的堆积、山峰的重叠，均可视为纵向的排列，然而更多见的是横向的重复。许多同样形状，以简单的形式排为几行，或不同的形状，按较复杂的排列有规律地重复（图48、照片5）。

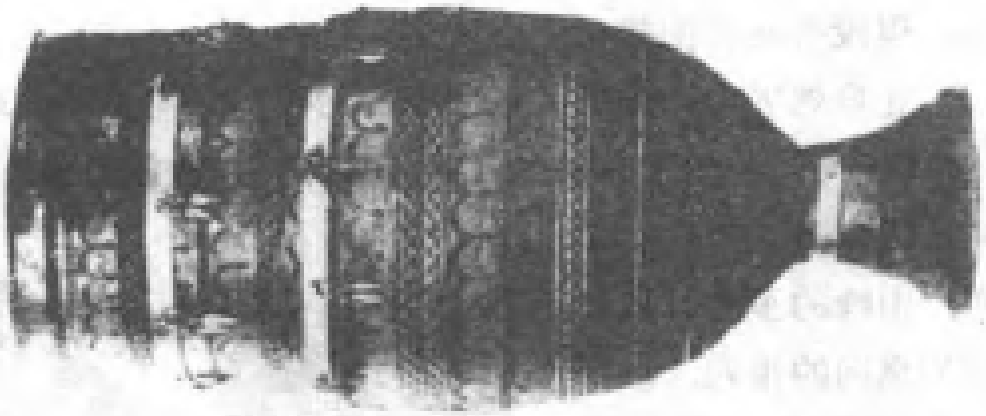
图 48 陶器
a. 芬兰 b. 秘鲁伊卡地区

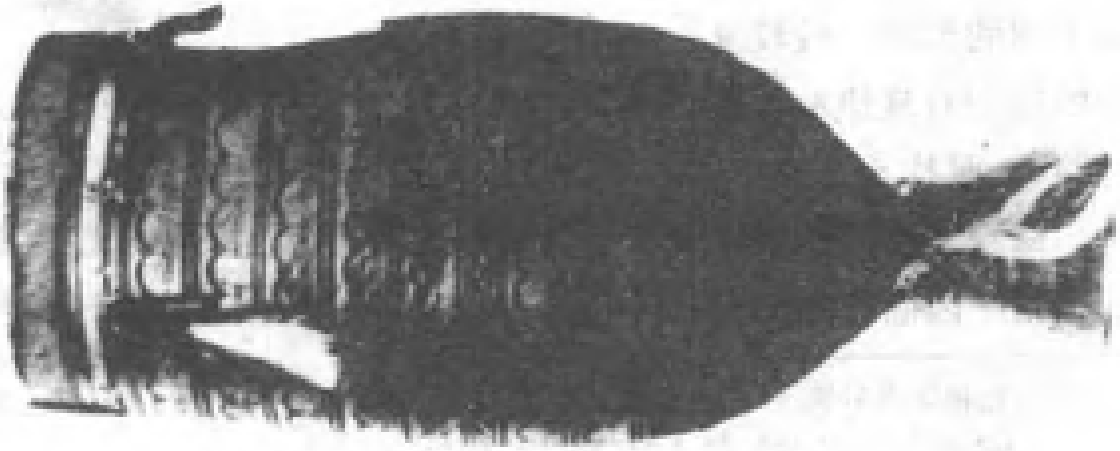
综观上述实例可以看出，各种图案其形状并不表示任何具体的感情，因而也就没有任何特殊的意义。这一点可以通过研究更

①马勒和斯内尔曼：《非洲东南部卡弗人的技艺》(L'industrie des Caffres dans le Sud-est de l'Afrique)，照片11，图1。

② 同上，照片24，图3。







照片 5　雅库特人的奶酒高脚杯

多的装饰图案，得到更为有力的证明。

上面讲过，艺术品的艺术价值并不是单纯由形状所决定的。工匠的操作手法给予工件平滑或具有某种图案的表面，然而表面的处理并不完全决定于技术的操作，我们可以从世界各地发现的艺术品中看到，由于制作者的意图是强调形状，因而出现了其他的艺术因素。

为了达到表现形状的目的，最常使用的手法是在边缘上加以装饰，而多数情况下，边缘的装饰决定于操作的技术。例如，在完成编筐的工作时必须收头，而收头的过程时常会使筐的边缘形状和表面有所改变。边上的辫条可以弯转藏起或缝合，也可以拧编成一股，形成穗状。例如，有一个用树皮制成的筐，为了防止树皮断裂需加上一条边，这样，其边缘与筐身的纹样必然有所不同；又如，一个薄银盘子，为了达到加面和使用方便的目的，需把边窝进去。

北美西部和西伯利亚生产的桦树皮筐，突出体现了由于操作的要求或规律的动作，形成边缘特有的花纹。为了保护筐边，工匠们时常在上面缝上一个圆圈。因桦皮的纹路与边缘是平行的，缝圈的针脚如果通过同一横线，筐边就会撕裂，因之，工匠在缝的过程中不断变换针脚的长度。工匠的制做颇为精巧，第一针很短，穿过紧靠筐边的地方，第二针稍长，第三针更长。这样不断地变化重复，便形成一圈直角三角形的图案。还有一种缝制方法是每隔几针变换针脚长度，也可以造成类似的效果，但这种方法的变换形成了另一种图案。西伯利亚东南部戈尔德(Golds)人的编织品即是采用了这种方法(图49)。①

---

① 关于这方面更详尽的描述见詹姆斯·泰特：《舒斯瓦普人》(The Shuswap)一书中博厄斯的观点，《杰塞普北太平洋探险队文献》，第 2 卷，第478—487页。

图 49　桦树皮容器

a、b.阿穆尔河　c.舒斯瓦普　d、e.阿拉斯加

这种技术方法的处理，在木制品、陶器或多种金属制品中是看不到的。编织的物品中虽普遍存在花边纹样，但不能用技术的原因加以解释，如果假设这些花边纹样的形成是由于制作的需要，那是缺乏根据的。因为，由于操作产生的纹样为数并不很多，它具有特殊的应用性质，在各种器物中均较为普遍存在边缘图案。通过细心的观察即可发现，圆形陶器的腹部大多是光滑的，但罐口周围往往留下有规律的指痕。这种现象并不是由于操作的需要而形成，但可以理解为制造者有意强调形状的结果。这类例子很多，如各种陶器的边缘上排列成行的小圈、花纹或刻痕(图50)，各种铜盘边缘上的曲线，阿拉斯加爱斯基摩人使用的平盘和羹匙上的曲线纹样，赫德森湾 (Hudson Bay) 爱斯基摩人皂石壶边缘的刻纹与象牙梳子的装饰(图51)，所有爱斯基摩部落的牙雕、骨雕上的刻纹(图78)，大洋洲的凸边盘子，以及欧洲古代的陶罐都说明了这一点。正象F·阿德玛·冯·舍尔特玛

图 50 陶器

a、b. 奇里基、哥斯达黎加

c. 安大略

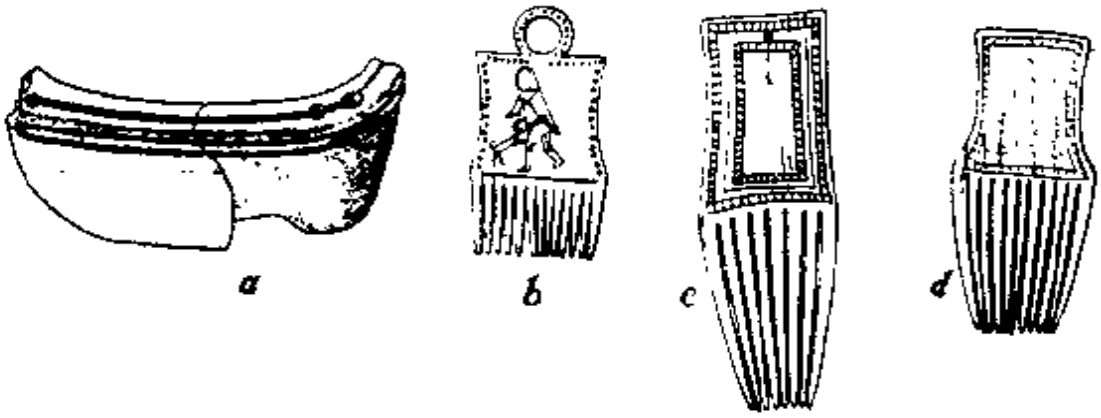



图 51 a. 皂石壶的残片 b、c、d. 爱斯基摩人的象牙梳

(F·Adama Van Scheltema)指出的那样：这是世界各地普遍存在的现象，产生这种现象的根本原因，只能用人们对形状的需要来解释。换言之，当人们有了一种对美的要求，他们就开始重视其作品的形状。

许多产品的形式是把实体与边缘加以分隔，在边缘部位饰以线形纹样，或将边缘加厚以及在顶部多加修饰，这样就使其产品各具特色。而作为分隔界线的纹样也往往发展成为装饰因素的一部分，同时起到界线和装饰的双重作用，进而更具自己的艺术特色。

后来，工件的表面也进行了美化，装饰线的功能与主体分开，成为界线。我们用的地毯、看到的装饰建筑、墙角或屋檐装饰的石雕、书籍封面的装帧等所有现代装饰图案里作为界线的部分，几乎无不具备这种功能，原始艺术也是如此。阿拉斯加印第安人的地毯（图269）、斯堪的那维亚半岛古代的铜器、欧洲和中美洲史前期的陶器、新西兰房屋的墙板、新几内亚的腰带、英属几内亚的筐（图81），以及刚果地区的木碗，都具有这种情况（图52）。

也有一些器物，由于装饰纹样和器物主体的形状结合很紧，故无法看出制作时对边缘纹样的特别加工，装饰纹样同器物主体形成了一个整体。还有些器物，边缘并不进行装饰，而采用突出

主体部位的反衬手法。编筐一般是采用放射形花纹，但有的筐上不在边缘部位进行特别加工，而采用中心的图案直达边缘的方法，这种手法的效果是图案突然消失，看起来象刀切一样。

图 52　刚果班巴拉人(Bambala)的木雕碗

还有一种装饰艺术的特点应该提到，即除图案的基本形状加以强调和划分以外，图案自然形成若干部分，这种划分的本身就构成了装饰图案的主要因素。划分的结果是，全部图案形成若干不同的区域。有的陶器其颈部和腹部明显地分开，或腹部分成上下两半。这种形态的作品在欧洲和美洲的史前艺术品中时有发现(图53)。

图 53　旧石器时代的陶器

图 54　阿拉帕霍人的手袋

图 55　阿帕切人的刺绣鹿皮鞋

美洲印第安人用的钱袋(图54)，主体部位和袋盖是以单独的工件处理的，他们穿的软拖鞋，其鞋帮同边缘部位也是分开制作的(图55)。这地区印第安人衣服的领子、口袋、袖口上面的图案往往也各具特色。威斯勒(Wissler)指出：他们的服装装饰受其日用品装饰手法的影响①。

阿拉斯加人编织的毛毯，不同部位的装饰图案是不同的，把

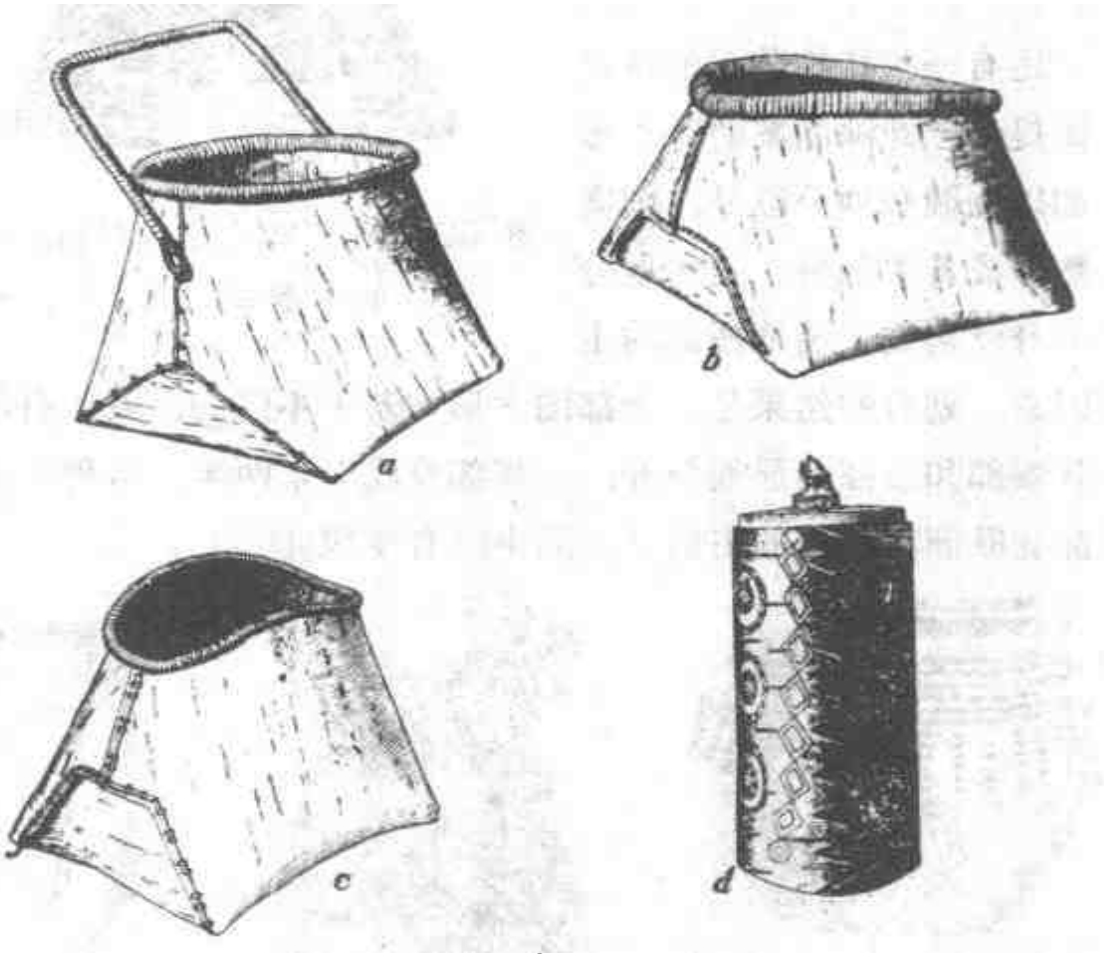



图 56 桦树皮容器

a、b、c. 西部印第安人 d. 科里亚克人

① 克拉克·威斯勒(Clark Wissler)：《大平原印第安人装饰习俗的结构基础》(Structural Basis to the Decoration of Costumes among the Plais Indians)，美国自然历史博物馆人类学文献，第17卷，第93页以下。

毛毯披在身上以后，后背中央的图案较大，而前胸横向装饰图案则较窄小。

用整块材料制作服装或缝合而成的筐子(图56)，有时对缝线加以装饰，从而缝线本身就成其为装饰。还有的人在缝线上加装饰带。美洲印第安人往往对裹腿和衬衫的缝线加上一些穗饰，使之更为醒目。

还有一些物品，对突出部位特别进行装饰。有些陶罐上的柄即是这样处理的（图57）。一些盾牌的柄也制成装饰品；手杖的柄或其它棒状物的头部往往制成更为复杂的形状。

图 57　阿肯色人的陶器

有时，墙壁的表面是作为整体单位处理的，埃及古建筑物的油漆墙壁以至现代的壁纸都是例证。但有时，人们在装饰时喜欢把整体加以分割，把原本没有自然接缝的大面积裁为若干小块。常见的现象是，一定形体的边缘线条越趋复杂化，以致其纹样扩展到主体面积上去。不列颠哥伦比亚内地制造的编筐其边缘的图案一直扩展到半个筐子，有的扩展到大半个筐子，使得筐子的上半部同边缘的图案相同(图58)。类似的现象

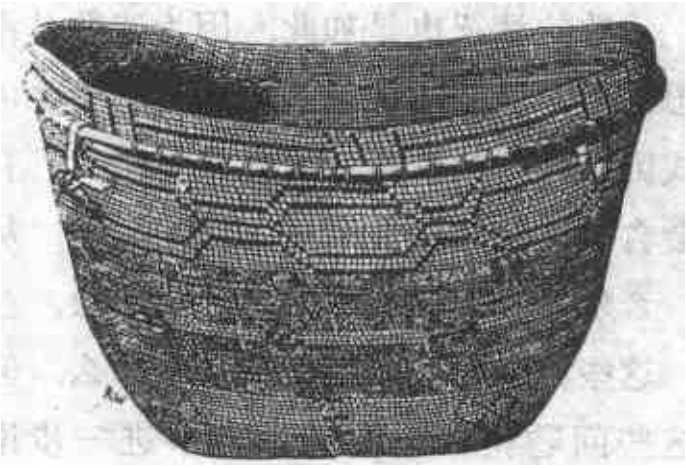


图 58　不列颠哥伦比亚奇尔科延人(Chilcotin)的鳞状筐

也表现在新西兰人的毛毯（照片8）和古代斯堪的那维亚铜制品的花边上。

综观上述例证，可以看到，多种艺术品的形式因素与制造工序密切相关，有时同工匠的生理现象也有联系；还有的，体现了制造者的某种感情色彩，而这些形式因素即是装饰艺术的基础。由此可以做出结论：人们对于形式美的兴趣是最基本的，也是最主要的。因此，简单的艺术并不一定表达某种目的，而在人们精通了某种制造技术以后，自然产生了对某种形式的追求，这就是艺术的基础。这种因素在高度发展的现代艺术形式中也起着重要的作用。诚然，这些因素有时并不体现任何意图；但必须承认，人类同这些因素的关系与我们同自然界许多美的现象之间的关系是基本相同的。人类对形式的兴趣来自形状本身给予人的印象，它并不是为了表达某种具体的思想或对美的追求，而是具有表达感情的作用。

有人认为，这种情况只限于装饰艺术的范畴，而舞蹈、音乐、诗歌等表现艺术则必然表达某种内容。就表现艺术而言，这种说法是正确的，因为表现艺术一词，顾名思义其本身即说明这种艺术是表达某种思想感情的。诗歌的情况也是如此，因为诗歌是由文词组成，而文词是表达思想的。然而，在这些艺术领域中也可以找到与装饰艺术中的形式因素同样的东西。只要表现艺术具有装饰的性质，它的构成即会含有装饰艺术在形式方面的原则，从而影响表达的形式。舞蹈、音乐和诗歌的节奏以及主题形象，在风格上都要遵循某种原则，这些原则不一定是为了表现什么，但都具有客观的美学价值。这些问题将在下面的章节中进一步论述。

# 第三章　表现艺术

上一章谈到形式因素基本上没有具体意义，然而在表现艺术中情况则不同。顾名思义，表现艺术的作用并不单纯靠其形式影响人们，而是靠内容，甚至主要是靠内容发生作用。形式和内容的结合使得表现艺术具有感情的特色，这是同单纯形式美的效果完全不同的。

人们谈到表现艺术时，往往首先谈起原始民族或儿童喜欢把自己感兴趣的东西画下来。我认为，这种作法恰恰模糊了对艺术问题的理解，单纯地想要表现某些事物，或用绘画形式传达思想其本身不能视为艺术，正象一句话或一个手式能表达思想，却不能算为艺术一样；又例如一件物品——矛、盾或箱子各自都有各自的用途，但并不等于它们就是艺术品。当然，在说一句话或制作一件物品时，人的头脑中有时可能存在某种艺术说念，但是只有在作品达到技术完善的程度或作品本身表明作者在追求某种形式特色时，作品才或其为艺术品。有节奏的手势、有韵律的或声调和谐的语言都可以算作艺术，美是存在于完善的形式中的，如绘画或雕刻的表现手法，只有在作者熟练掌握了表现技巧以后，才具有美的价值。当初学者想要创作一件艺术品时，人们可以看到他的动机，但其作品只能说明作者无力完成自己欲求的作品。

人们遇到新的问题，如用他们所不熟悉的材料建筑房屋时，虽然可以找到解决的办法，但这种成功不是艺术，而只是达到某种实际目的的工作。有时解决的方法是直觉的，即不是通过思考得到的，但是一经解决以后，就往往可以作出理论上的解释。

与此相同，当人们想要表现某件物品时，就面临着许多有待解决的困难，开始克服的困难仅是实践中的成就，不是艺术上的成就。只有在解决困难的方法具有形式美或具有形式美的意图时，其结果才可能是艺术品。艺术的开端出现在技术问题完全解决之后。

假如给原始人铅笔和纸，要求他画出一件东西，这对于他来说，是在使用一种不熟悉的工具或进行一种从未尝试过的操作，他必须抛开习惯的工作方法来解决这个新的问题，这样产生的东西不会是艺术品(极特殊的情况除外)。这样的人就象儿童想要做一件自己不会做的事情，他对所遇到的困难是束手无策的。原始人的绘画之所以酷似儿童的作品，其原因正在于此，因为两者是在类似的情况下进行创作的。伯基特－史密斯(Birket-Smith)对我讲过一个典型的事例：有一次，他请一位伊加露里卡 (Iglulik)的爱斯基摩人用铅笔在纸上画出猎捕海象的场景，他怎么也画不出来，试了几次之后，最后拿出一支海象牙，在上面雕出了这个场面。对他来说，雕刻是他所熟悉的技术。

图 59a 墨西哥惠乔尔(Huichol)印第安人的刺绣品

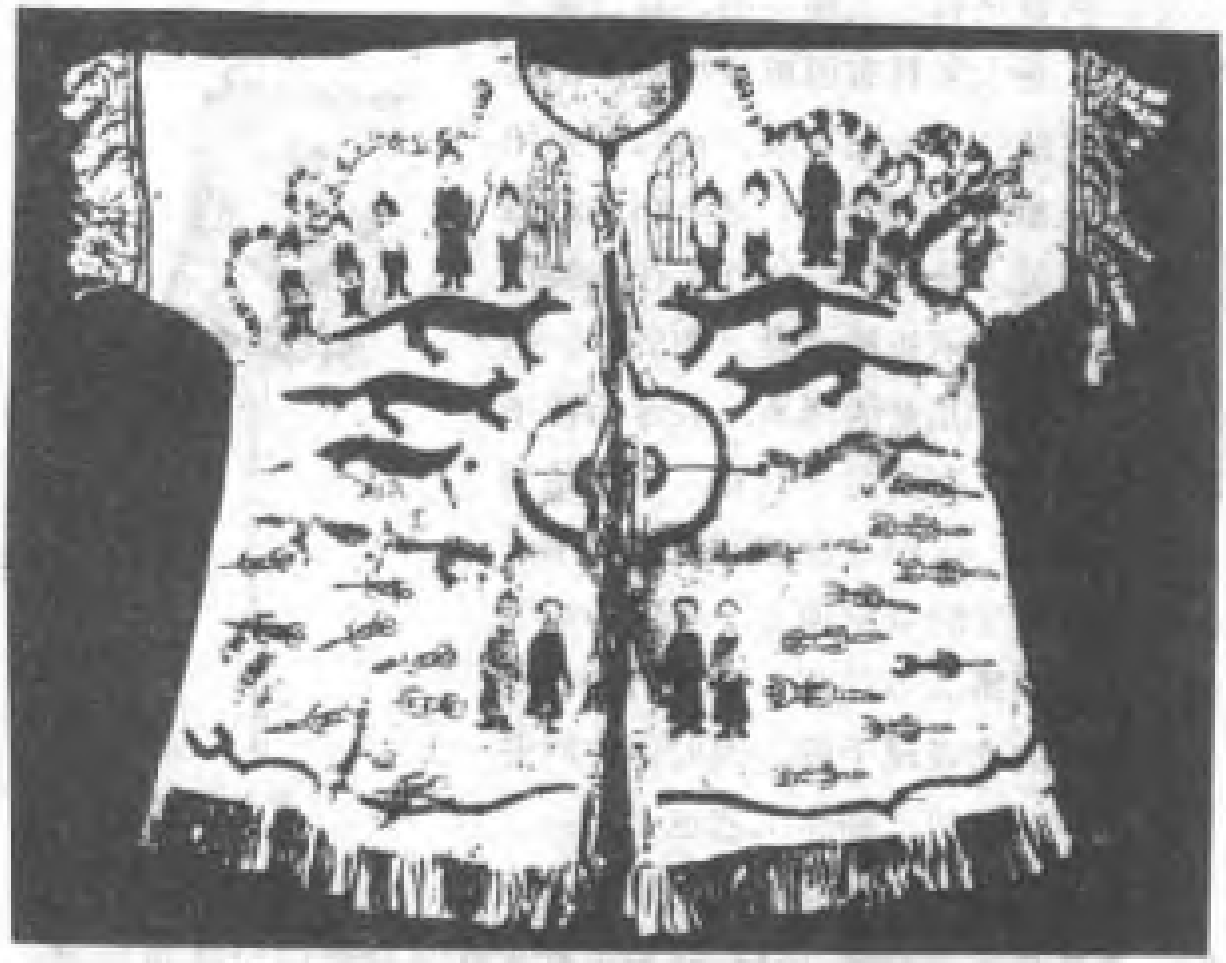
为表现而表现同作为艺术品的表现是不同的，

这一点在许多情况下都可以看出。现举几个实例：墨西哥西北部山区的印第安人穿的衣服是刺绣或编织的，其图案非常美丽，并大多具有西班牙特色，图案主要组成部分是主题花纹、动物形象同几何纹样相杂糅(图59a)。这类制品的做工颇为精美。此外，在箭杆上往往装饰小块的绣片表示祈祷之意（图59b），绣片上有的绣着儿童的形象，表示为孩子的健康祈祷；有的是一只鹿，意思是预祝狩猎成功。人们往往把带有这种绣片的箭插在庙宇的草屋顶上，直到朽烂为止。这些刺绣品不是艺术品，而是体现了某种目的的表现手段。因此创作时并不考虑形态如何，制作工艺也不精细。

图 59b 墨西哥惠乔尔印第安人的刺绣品

阿穆尔河部落的服装情况与此近似，尤其是节日盛装。这些服装用补花或绘画装饰得异常绚丽，装饰的花纹有些是几何形体，有些则具有表现的作用。较为多见的是鸟类和鱼类的形象(图60)。然后萨满服装上的绘画却比较粗糙（照片6），图案表现了神话中的形象，它们的价值只在于表现的含义，形状如何则是次要的。同其他服装相比，这类作品的做工是很粗糙的，因为在制作时表现美并不是主要目的。

第三个例子是大平原地区北美印第安人的作品，严格地说，他们的表现艺术不过是粗糙的象形文字。这些人没有高超的绘画技巧，他们所画的马、人、水牛和帐篷等仅是为了记录生活中的某些事件(图61)。这些形象毫无装饰价值，同它们所装饰的物品也



照片 6　阿穆尔河流域萨满的衣服

毫无关系，唯一的目的是表现。严格地说，这些不是艺术，从其形象的性质及用途来看，可以肯定作者并没有什么表现艺术的兴趣，这个论断也适用于古代墨西哥人的绘画（图62），墨西哥人的绘画比起他们的雕刻价值要稍逊一筹，因为绘制者的目的主要在于表达思想，而不在于创造艺术。在后面的章节中我将谈到非艺术性绘画的形象和艺术风格之间的某种联系。

这里可以顺便指出，即使表现艺术的技巧达到

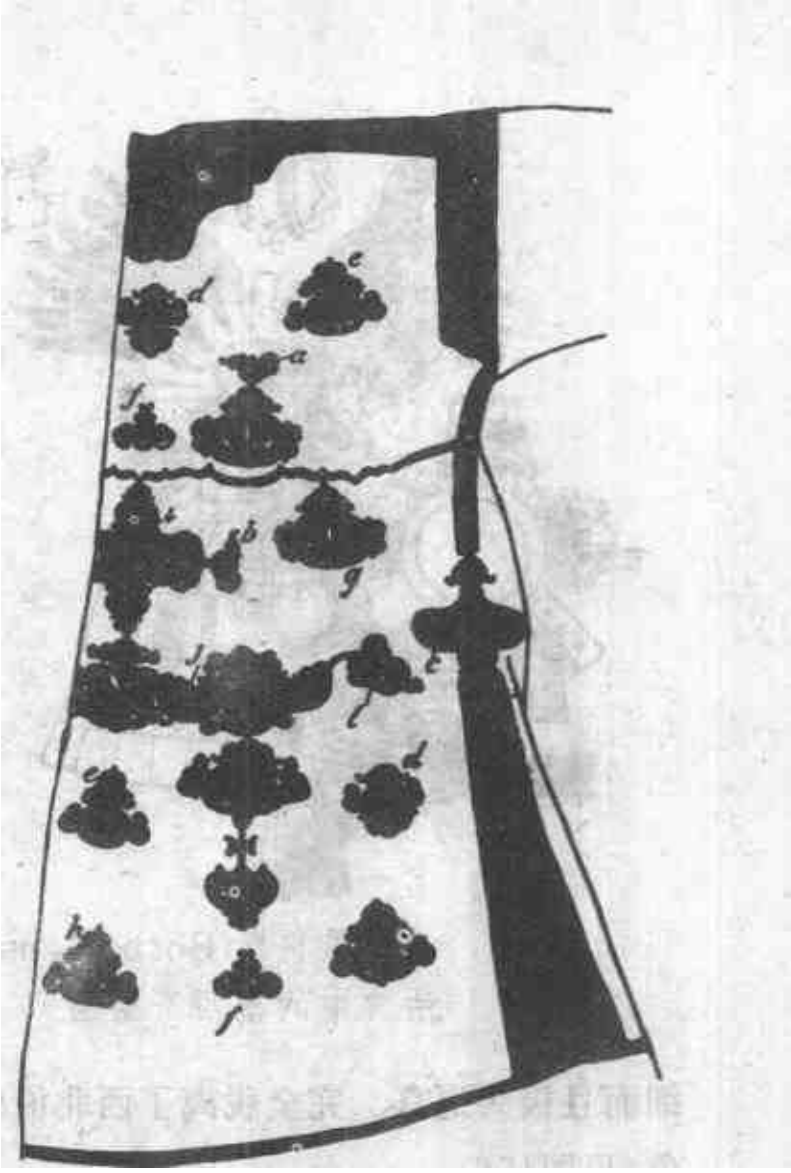


图 60　阿穆尔河流域的鱼皮衣

图 61　上排：吉布瓦(ojibwa)印第安人的象形符号
下排：达科他印第安人的象形符号

图 62　波彭尼科斯(Borbonicus)法典中的墨西哥绘画

了一定娴熟的程度，由于制造者的兴趣不同，有时也产生明显不同的艺术风格。例如，北美西部的土著民族具有自己独特的艺术风格，他们有一些雕刻品的现实表现手法呈现出迥然不同的风格。例如有一件作品表现了在一次仪式中一个人被斩首，头被吊起来。这个人头用木雕成，雕制精细而且极为逼真，完全脱离了西北沿岸地区雕刻和绘画的风格特色(见图156)。

下面谈谈简单而粗犷的表现图画。研究这类作品，无论是绘画还是造型艺术，都可以从中引出一条最重要的结论，即表现首先是通过象征图形达到的，作者在制作时并不追求线条的准确性。原始人或儿童在绘画或雕刻时，并不认为他的作品可以准确地表现某种形象。例如一根圆棍头上画一个圆圈可以代表头和身体，两根细圆棍用来表示手臂和双腿，在方块上画一个圆圈代表头和身体，画几条直线就是双臂和双腿，直线的一端画几条分开的短线即象征手和脚等等。

象征性的表现和实际情况的脱节，往往是在下列两种情况下发生的：一种情况是制造者用粗犷有力的线条表现某种物体，他

只考虑整体而把细节置于次要地位，甚至有时丝毫不顾及现实的细节，把所表现的物体周围布满想象的装饰花纹。但这样并没有损坏整体的轮廓，以及通过各种表面和实体的安排而产生的现实效果。另一种情况则与此相反，制作者竭力去突出细节的表现，因之其作品在细节上的表现充实，面忽略了整体的形象。

前者最好的实例莫过于菲律宾的一种木雕(图63a)，木人的头部和胸部表明制造者集中创造各种异形表面，丝毫没有细节的加工。西克拉德人(Cyclade) 雕刻的一个弹琴人的形象，使用的是同样的方法(图63b)。

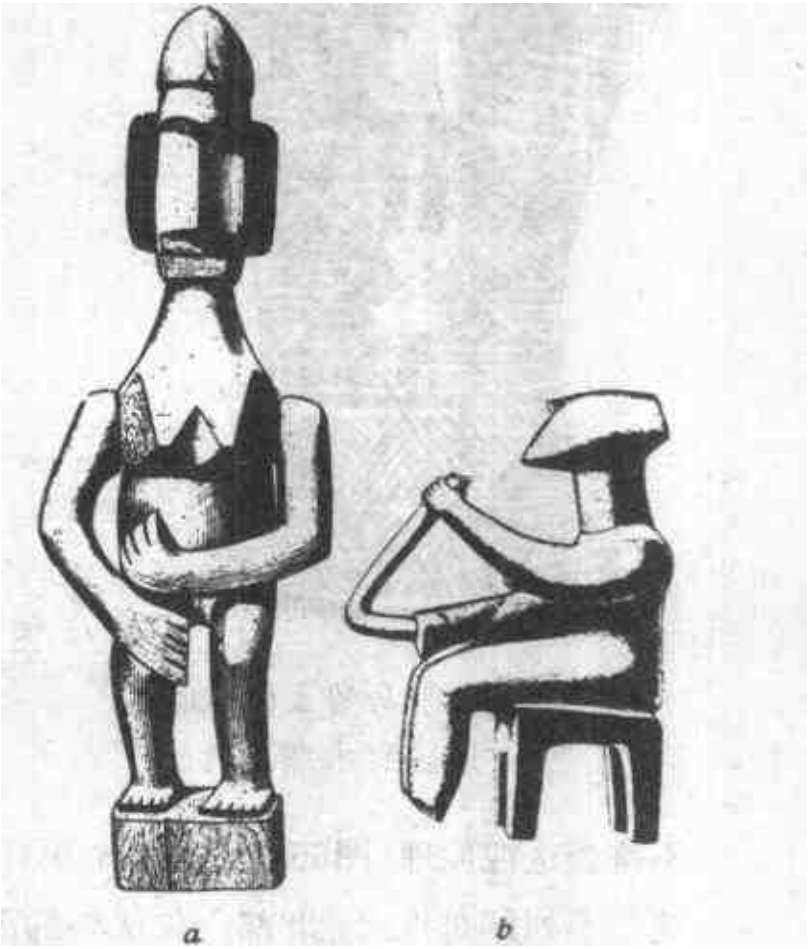



图63 a. 菲律宾群岛发现的木雕人形
b. 塞拉(Thera)地区石雕弹琴者

图64是一个非洲人的面具，它的前额、双眼、两颊、鼻部的形状是用极自由的装饰手法处理的。面具没有耳朵，双眼是用几何纹样装饰的两条缝，口部是一个圆形，当中有一个十字。图65是新几内亚的一件涂漆雕刻品，面部的轮廓在头发、眼睛和嘴的衬托下可以明显看出，但其他部分是用纯装饰的手法处理的。

与此相反的实例是埃及的绘画和浮雕。这些作品中的眼睛、鼻部、手和脚表现得比较写实，但在结构上却歪曲了真实的形象，

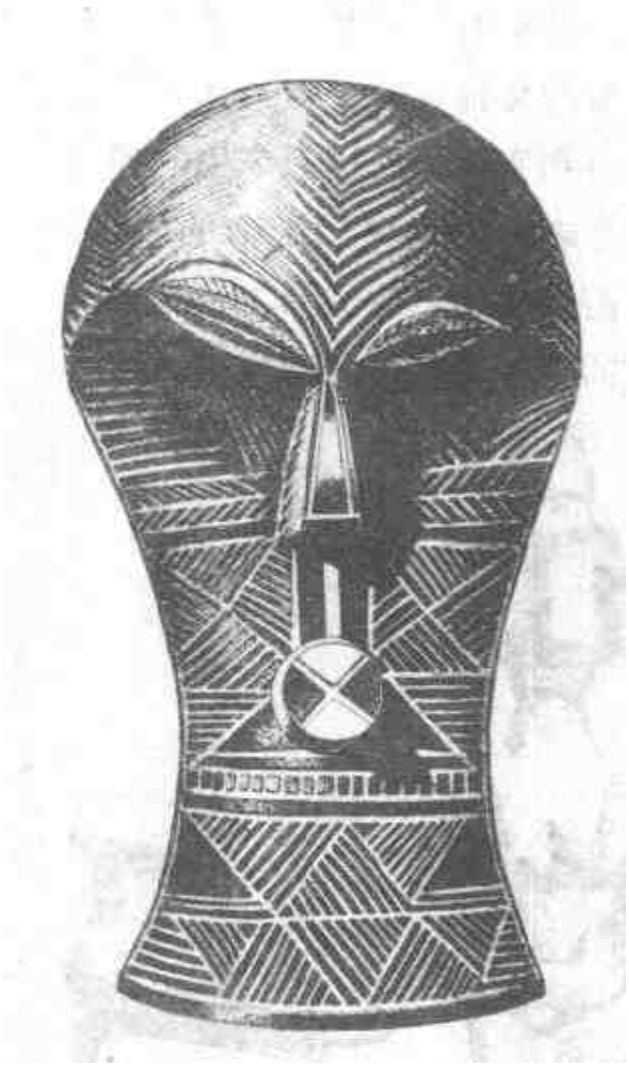


图 64　刚果乌鲁亚(Urua)地区的木雕面具

图 65　新几内亚巴布亚湾(Papua)的木板雕刻

不符合透视原理(图66)。另外一个更好的实例是图67所示的绘画，这是不列颠哥伦比亚北部一位优秀的海达艺术家的作品。作品表现一个女人被鹰抓走的故事，人的面部显然只画出四分之三，左颊较为完整，左耳只画出了轮廓，鼻子下面的口部和牙齿是正面表现的，但却被移到面部的右侧，下唇上有一个很大的唇饰，这件装饰物画得很完整，呈现出椭圆形的特点，鼻子也画出轮廓，而鼻孔却是正面表现的。

可以看出，作者在用绘画表现实体时可能有两种想法，一是

图 66　埃及绘画

图 67　海达绘画，表现一只鹰抓走一个女人

想要突出表现一切特点，二是表现这个器官在特定时刻的形象。前者的注意力主要集中在某些永久性的特色上，这些特色极为突出，并具有代表性，而没有代表性的或特点不突出的地方就往往弃之不顾了。后者的情况是只注意到某些特定时刻观察到的现象，仅看到那些吸引人们注意的突出特点。假如我们认为写实的精髓在于再现某种短暂的、可见的形象，假如对突出特点的选择予以头等重要性，那么，第二种方法就比第一种更接近于写实的手法。

在雕刻或造型艺术中，这类问题的表现形式则有所不同。在这类艺术中，艺术家主要注重表现本质的东西，在绘画艺术中用以进行选择的各项原则也许会在其中出现，但是在绘画表现中经

常遇到的那些困难，在雕刻和造型艺术品各部分的安排上并不存在。当绘画者面对的问题是要在平面上表现立体物，并要用单一而静止的位置来表现不断变换的某种外形时，他就必须在这两种方法之间选择一种。如果表现某种动物的一个侧面，只能画出一只眼睛，而另外一面则完全不见，这就不能达到充分写实的标准，这一点是很容易理解的。事实上，动物是有两只眼、两个侧面的，当它转过头来就可以看到另一个侧面，这个侧面是客观存在的，完善的绘画应该把它包括进去。如果从动物的正面来表现，动物就显得异常短小，尾巴看不见，两侧也不见了。但动物是有尾巴，又有两个侧面的，应该出现在画面上。现在人们绘制世界地图时也遇到同样的问题，无论是莫开特(Mercator)[1] 投影地图，还是平面展开图，都歪曲了地球表面的形状，而把地球的全部尽收眼底。绘制者只求做到尽可能完善地表现地球上各个部分之间的关系，从而在一幅地图上画出绝不可能同时看到的形象。同样的情况也经常出现在建筑物的直角相交的绘图中，特别是当两个直角相接的形象放在一起的时候。这种情况也出现在某些器物的展开图上，因为展开图是把圆柱、花瓶或圆形器皿上的图案平铺在一张纸上，使人一望而知各种装饰因素之间的关系。有时为科研绘制的图画也采用类似手法。例如，为了说明某些重要的关系，人们画出的东西就象他能绕过物体的边角看到另一面，甚至把整个物体看透一样。某些表现机械动作的图纸画出了机械在不同时间的状态以及各种移动部分的不同位置，以便说明机械运转的情况。

在原始艺术中，这两种方法是同时使用的，即透视法和主体

---

① 莫开特投影地图是用经纬线呈直角相交的绘画方法，离赤道越远的地方就画得越大，此地图为格哈得斯·莫开特（1512—1594）所创。——译者

表现两者的结合。由于主体部分是物体的象征，所以又可以称为象征法。进一步说，使用象征法表现出来的特点，制造者认为是永久性的，也是最主要的特点，因而制造者就没有去再现他在某些特定时刻所看到的形象。

这种方法在欧洲艺术中也是普遍存在的。欧洲早期的艺术往往是在一张绘画中表现不同时刻的各种形象，如米开朗琪罗(Michel Angelo)的一幅画中，表现亚当和夏娃出现在天堂里智慧之树一侧的场景，树的另一侧表现的是天使把他们赶走的情景。实际上，所有的大幅油画都是不同画面的结合。当我们的眼睛集中注视某一景象时，所看到的只能是很小的面积，距离中心越远的景物就越是幅糊。多数表现大场面的古代油画，把所有景物都画得同样清楚，好似人的眼睛可以观看到各个角度的景象一样。伦布兰特(Rembrandt)利用强光方法把观众的注意力吸引到主要物体身上，如表现劳迪亚斯·斯威利的阴谋和巴特威安人同罗马人战斗场面的油画中，就是以这种手法表现剑的。远处的景物颜色暗淡，但轮廓清晰。相反，霍德勒(Hodler)在他表现决斗场面的一幅画中，两把剑的轮廓非常突出，而距离画面中心越远的物体越是模糊。

在现代艺术中，那些被认为是永久性的、有特点的东西也起着一定的作用。直到不久以前，人的肤色才被认为是基本的、永久性的特征，但由于位置不同，实际上肤色深浅变化还未能表现在绘画中。如果一个皮肤白晰的人站在绿树与红墙之间，他的面部是一面偏红、一面偏绿，在骄阳之下，他的前幅有时会呈现黄色，但无论过去还是现在，人们并不习惯表现这种实际上的变化，而是把注意力集中在某个具体人的永久性肤色上，这种肤色是在普通的日光下看到的。人们习使于注重常态现象面忽视特殊时刻

的变化现象。

在原始的象征表现方法中，永久性的特点往往是强调表现的，在儿童的绘画中时常看到上述特点。正如温特所说："儿童的作品不是根据记忆中的形象(除非他们特别记住某些特征)，而是在他们看来被认为是主要的特征，是应该画出的东西。一个人从正面看双眼是最显著的，而从侧面看，隆起的鼻部是最突出的。双手和十指只有在手掌向前时看得最清楚，而双足的形象在侧面才能完全看到，可以说躯体和服装都是主要的。"因此只有所谓透视绘画(Röntgen Pictures) 才画出所有遮盖的部分。这种绘画是把各种特征用一套比较满意的轮廓拼凑在一起，尽管个别特征的位置可能是错误的，这种方法普遍地出现在原始绘画中。卡尔·冯·登·施泰恩有一次请南美印第安人画一个白种人，结果他们把胡须画在前额上，因为在他们看来，只要把这个特征在最方便的位置表现出来就可以了。埃及的绘画是侧面、正面和透视的混合，遮住的部分是可以看到的(图68)。对这种绘画也应作同样的理解。这些绘画绝不能说明作者不会用透视方法去观察和创作，而只能说明作者的兴趣集中于充分表现一切特点。

图 68　埃及素描

上图：壶和碗

下图：盖着毯子睡觉的人

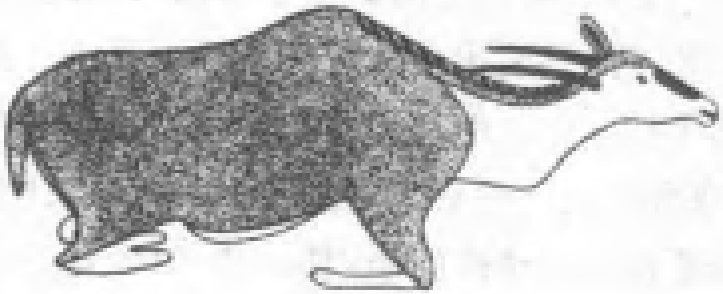
当作者过多地侧重于细节形象的描绘时，就往往忽视了整体的表现，结果冲淡了整体的形象，从透视原理讲，就是失去了现实主义的特征。这种画法的典型代表是美洲西北沿岸的艺术。这个地区的绘画把一只完整的动物画成一堆彼此毫

无关连的东西。例如，河狸被画成一只头上长着一对长牙，拖着一条扁平尾巴的形象。然而这并不属于稚拙的表现，而是高度成熟的艺术，这种艺术的形成证明了，随着形式的发展，象征性的表现成为最主要的方法。

第二种表现形式是投影的画法。这种画法利用了特定时刻的目视印象，却不管各种特征能否同时看到。这种画法在原始人以至儿童的作品中都可以见到，但不如象征性的表现方法那样常见。从某种意义上说，稚拙的形象也包含透视的因素，虽然这个透视因素仅仅是把各个部位用相当巧妙的方法拼凑起来，组成整体的轮廓。埃及和澳大利亚绘画、北美的象形符号都属于这种情况(图61、62)。也有些艺术品具有出色的透视技巧的画法，如爱斯基摩人的雕刻就是例子(图69)。他们所雕刻的形象均是微型的，用刀刻在象牙、鹿角或兽骨上，然后涂上颜色，景物形象栩栩如生。虽然一些群体的形象没有按透视的原则排列，但形象还是呼之欲出的，并可以产生独特的视觉印象。在南非洲岩画中可以找到透视的组画(图70)，这些绘画虽不尽出色，但它重叠画出了不同的图形，并依远近不同绘成大小不同的尺寸。法国南部和西班牙山洞里发现的旧石器时代晚期的绘画，更充分地表现了各个形体的透视写实画法(图71)。质量很低的透视表现方法实例也很多，刚果地区的编席和微哥华岛的草帽(图72)都说明了这一点。其中刚果的席上编有各种动物的轮廓，温哥华岛的草帽上表现一群人在一条独木舟上用锁钩拖鲸鱼的场景。更为多见的是木刻、骨雕、石雕或陶制品，它们都没有象征的形象，但具有写实的特点。爱斯基摩人、楚克奇和科里亚克人的象牙雕刻(图73)，史前时期的雕刻以及北美发现的陶器，都是很好的例证。

上述两种图形的表现方法并不存在明显的界限，多数情况

图 69　阿拉斯加爱斯基摩人在海象牙上的雕刻



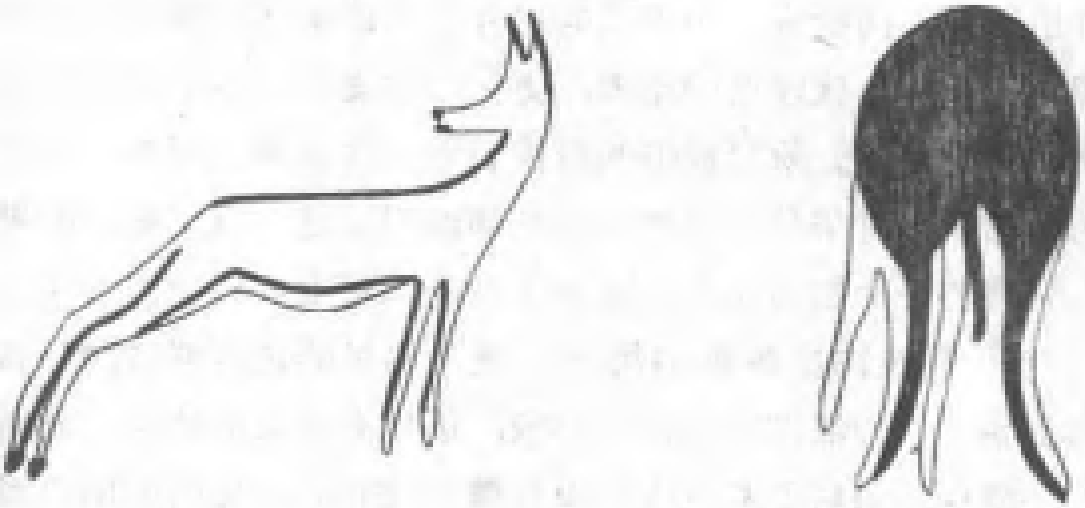


图 70　布须曼人的摩崖壁画

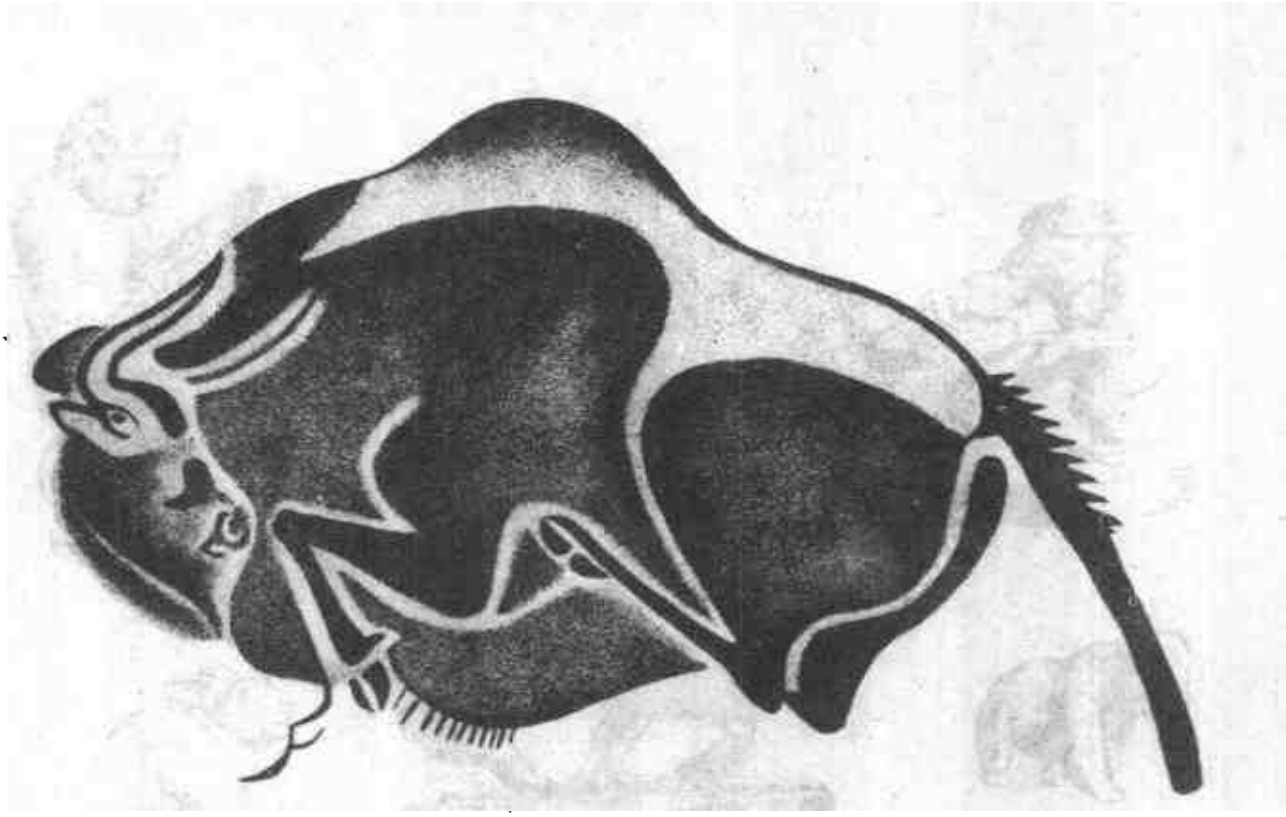


图 71　旧石器时期表现骏犊的绘画

是象征性的表现，至少是具有部分的透视特点。有的保存了整体的形象；有的则以透视手法表现了不同部位。同时，透视的表现也可以包含象征的因素。普韦布洛印第安人可以用相当准确的透视原理画出一只鹿，但是从鹿的口部到心脏加上一条线，作为生命的象征（图142）。有些绘画形体的安排符合于透视原理，可以看出在绘画时同时采用了两种方法。实际上，所有素描或油画都在一定的程度上具有常规的象征画法。象征手法用的越多，作品就越具备素描的性质，换言之，亦即越加侧重于表现突出的特点。各种漫画尤其具有这种性质。

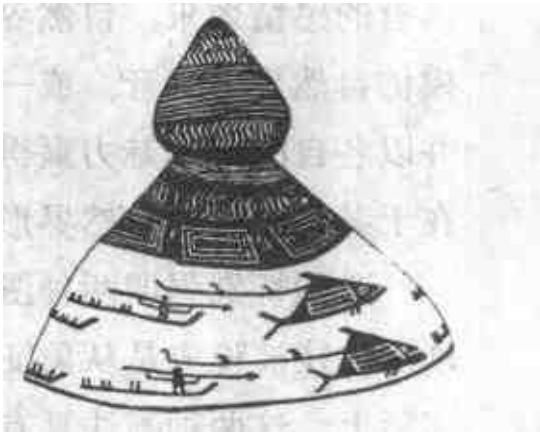


图 72　努特卡(Nootka)印第安人的帽子

假如表现艺术发展到绝对写实的程度，那么立体彩色摄影将

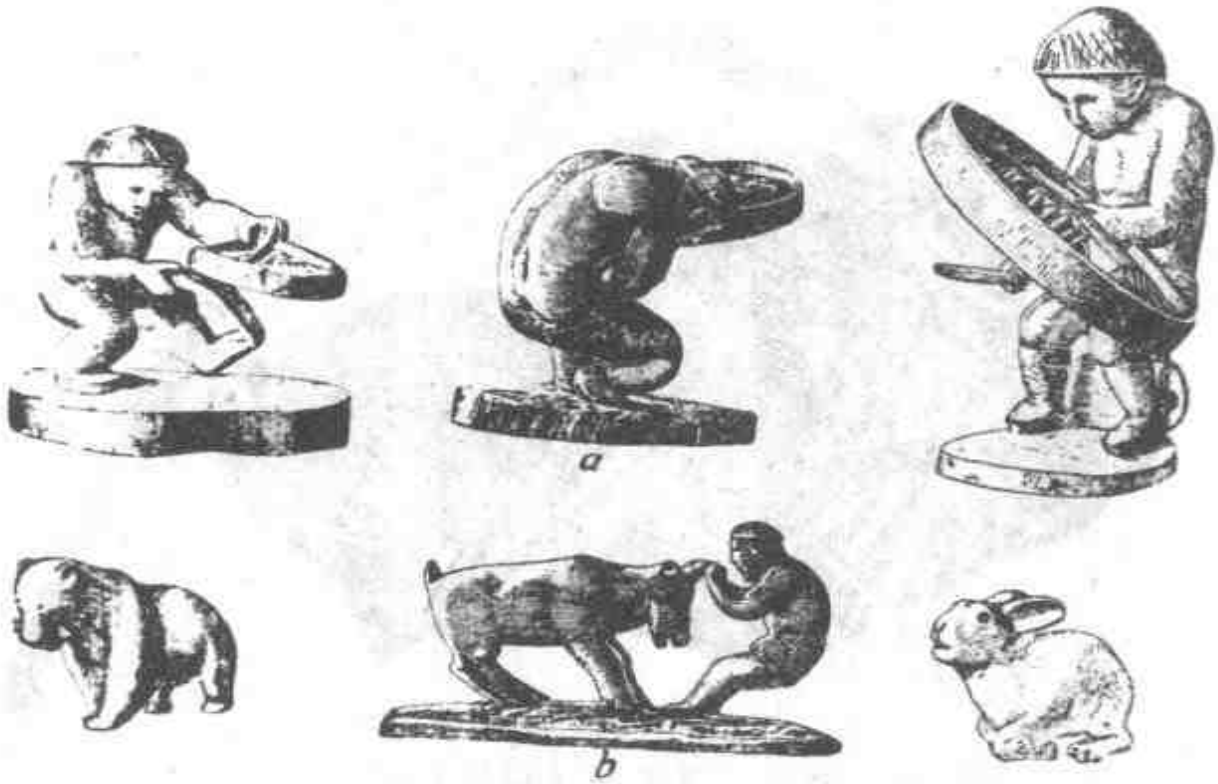



图 73 科里亚克人(Koryak)的雕刻

是艺术的最高形式；但实际情况并非如此。姑且不论物体本身所具有的感情效果，自然界物体形象的再现，如玻璃花、着色雕塑、模仿自然界的声音、或一幕哑剧，都可以产生强烈的感情效果，并以各自的艺术魅力赢得人们的喜爱。这些作品的艺术价值总是在于某种不同于自然界形态的一种形式因素。

必须特别强调两种图象表现所形成的各自的观点，因为透视画法往往被说成是从象征画法这一较为低级的方法发展而来的。实际上，这两种画法具有彼此不同的心理来源，这些来源在艺术的早期和晚期都起着作用。维尔坎德 (Vierkandt) 把不同的表现方法归类为表示法、描述法、透视法三种。① 前两种相当于我所

① 《自然民族的标记》(Das Zeichnen der Naturvölker)，《应用心理学期刊》(Zeitschrift für angewandte Psychologie) 第 6 卷(1912)第 347 页以下。

说的象征法，其区别仅在于象征形象的零碎与完整。透视法并非前两种方法演变的结果，而是在一种与象征法截然不同的艺术观点基础上产生的。这种艺术观点很早就在许多原始部落的写实透视绘画中有所表现了。

有人提出从象征艺术到写实艺术不断发展的理论，这些理论是力图证明各种文化形式具有持续不断的演变过程的许多理论之一。这种观点对于民族学的全部理论有着深刻的影响。人们当然必须完全接受这一观点，即进化是思想和行为的持续的变化，也就是历史的延续性。但是假如把进化解释为一种文化的方式发展成为另一种新的方式，而且这种发展是普遍存在的事实，例如认为人类由最初靠寻找食物转为畜牧，最后从事农业——如果把进化理解为这样一种过程，那就是另外一回事了。过去，这三个阶段被认为是可以代表人类的全部发展过程。后来人们才认识到，农业的发明和牲畜的驯养之间并无联系。因为，农业来源于妇女采集植物性食物，而畜牧则来源于男人追逐猎物的活动。男人没有机会熟悉处理植物的劳动，犹部女人很少和动物打交道一样。所以，农业和畜牧业是不可能从同样的来源发展部来的。

如果把各种社会形式说成是全世界无例外地、都是按照同样的规律向前发展，任何地区都是从前一个特定的社会阶段发展到后一个特定的社会阶段，这种认识也是毫无根据的。没有任何证据可以强迫人们认定父系社会或父母系社会之前一定是母系社会。但是却有这种情况：同样是猎人生活，贫瘠地区的单独小家庭，与土地肥沃地区的大家族，其生产和生活发展的差异是很大的。只有在不新发展的社会条件和心理条件下，才会发生持续不断的演变。

现在回到本章主题。只有在制造技术至少被一部分人所完全

掌握时，制造工序在特定的行业中普遍使用以后，所表现的作品才成其为艺术品。在雕刻工艺普遍存在的地区就会产生雕刻的艺术形象，而在绘画、陶器或金属制造较多的地区，也可以看到在这些行业中操作技术高度发展后所产生的艺术形象。爱斯基摩人用象牙、鹿角或兽骨制造了猎具及多种用具，他们的艺术表现是用刀刻出小型花纹，使用的是逐日重复的制作工序。新西兰人的艺术特色是在他们制造的木雕、石雕以及绘画中体现出来的。此外，贝宁的金属制品和牙雕(图74)、喀麦隆人的面具(图75)、美洲西北沿岸的木雕、秘鲁和约鲁巴(Yoruba)的陶器(图76)、中美洲和阿肯色(Arkansas)的陶器(图77)、皮纳(Pina)人的编筐和秘

图 74　贝宁(Benin)地区的青铜像

图 75　十字河喀麦隆(Cameroon)人的面具

图 76　约鲁巴伊费人(Ife)的泥塑

图 77　阿肯色人的陶制头形

鲁的刺绣、纺织品等都是很好的实例。

既然有艺术价值的作品出自高度发展的制作技术，那么操作技术的形式风格就必然影响表现的形式。粗糙的纺织品的线条和纺织技术所决定的各种形象，往往对表现形式产生影响，从而本身也构成某一地区艺术风格的一部分。在形象因素和表现因素之间，逐渐形成一种密切联系，其结果是表现的本身就被赋予同它的含义完全脱离的形式价值。形式、装饰性的因素对表现方法的影响越深刻，形式因素就越有可能具有感情的价值。这两种艺术形式之间建立了联系，一方面造成表现图案的非写实化，另一方面使其形式因素具有含义。如果认定从表现艺术到形式艺术或从形式艺术到表现艺术是一次直线发展的过程，或侈谈从表现形式到常规形式的逐步转变，这都是无根据的，因为只有在技术娴熟的

基础上才可能产生表现艺术，下文将进一步论述。

从现实生活的各个方面都可以观察到某种行为方式所产生的巨大影响。犹如我们按照客观物质的因果论去思考一样，原始人思维的规律是以主观因果论为重要因素，我们的血缘亲属之间的关系决定于家庭的特色，而在其它社会中，个人同血缘亲属之间的关系则决定于他们的社会特色。对于这种特色的解释是可以改变的，但其形式却可能长期继续存在。

在人类艺术品中可以观察到规律性特色的稳定性。当某一独特的艺术形式确定以后，它就会对新的艺术活动产生强制性影响，在这种影响持续一个长时期以后，艺术的表现就会形成固定的模式，结果迥然不同的物品却表现为相似的形象。这样看来，似乎旧的规律性特色被曲解了，而新的形象从中发展起来。施泰思对此曾举例说明，他说：马克萨斯人雕刻的人形原来是表现两个人背靠背的形象，而这种姿态决定了完全新的表现形式。按照施泰恩的说法，就是这种形象遭到误解后发展成为新的东西，我相信，这种误解现象在某些情况下是有的，但与本文讨论的内容无关。世界上许多地方都有足够的实例说明规律性特色凌驾一切的影响。美洲西北沿岸的艺术品单调而呆板，他们在一个平面上表现所有动物的姿态都是千篇一律的；此外新西兰艺术品中频繁出现的螺旋纹样，中世纪早期日耳曼艺术品中相互扭结的动物形象，以及北美印第安人艺术品中的直角纹样，都说明了同样的情况。如果某种艺术在技巧上不允许使用曲线而又发展了装饰的纹样，在这种情况下只能用细碎的方型表现物体弯曲的外形。控制形象艺术以至表现艺术的东西是规律性的特色，我们通常称为风格。

然后，风格决非完全决定于上述的总的形式的特点，也不决定于这些形式因素和装饰面之间的关系，而是取决于一些其它的

条件。

在此还有一个问题必须谈到。前面说过，有些从经济和工业的角度看来最原始的民族，如现在非洲的布须曼人、北美洲的爱斯基摩人、当代澳大利亚人的一些部落，以及旧石器时代的狩猎部落，他们的艺术品显然没有纯形式因素。但如维尔坎特所指出的：此说法并非完全正确。因为，有些处在同等工业水平的部落，并不具备这些特点，瓦达人(Veddah)和安达曼岛上的居民尤其如此。另外，南非洲的摩崖石刻是不是布须曼人的作品还无法肯定。现有资料所记载的最优秀的摩崖石刻的创作年代很早，当代的布须曼人并不知道这些石刻是出于何人之手。在南非洲的绘画和象形符号以及上文提过的其它部落的艺术品中，可以看到高度发展的写实艺术，这种艺术表现了作者对静态和动态物体具有惊人的透视表现力。维尔沃恩根据这些观察结果，提出两种不同的造型艺术：实体造型艺术和意念造型艺术。前者是特定时刻目视形象的真实再现，而后者则是在头脑里经过加工的自然景象，因而，后者一般属于非写实的风格。

我认为，把两种不同的艺术形式说成是文化水平不同的产物，这种说法是站不住脚的。因为实体造型艺术的作品决不仅限于经济结构最简单的部落，而且这些部落的作品也并非静属于此类。这个问题将在下章中谈到。在这类问题和其他美学的问题上，应当力求避免把部落死板地看成符合某种特定的标准。无论原始社会还是现代社会中，不同的民族在人的外表和思想上都存在着很大的区别。在任何形式的社会中静存在着艺术家和工匠，这就如同世界各地都有宗教信仰者和非信仰者一样。有些艺术家的创作水平高于技术高超的匠人，也有些手工业者只满足于模仿照搬固定的模式。表现艺术被技术禁锢后，就很难产生写实的艺术风格，

在技术较为开放的地区，才可能出现开放型的自由化形象。这种关系表现在两种不同的情况中：一种情况是表现艺术被某种单一的操作技术所束缚；另一种则是艺术家在使用各种技术操作方法上达到了高度自由的境地。把各种不同的艺术品加以研究就可以发现，当人们使用的技术允许艺术形式自由发展时，就可以产生写实的艺术形象，这些形象虽往往趋于粗犷，但相对而言不受固定框框的约束。木雕、骨雕、牙雕或石雕以及泥塑艺术，在操作技术上允许这种自由，而图象表现艺术则往往缺乏这种自由。有些地区的艺术品大多受到传统形式的约束，从而出现某些立体的形象比较写实的倾向，其原因在此。这方面的实例有北太平洋沿岸的艺术品、非洲的铸铜器、木雕和泥塑（图74—76），古代阿肯色人的陶器(图77)、墨西哥的石雕以及秘鲁的陶器。当前现实主义的基础就是把所有艺术创作从僵死的艺术形式中解放出来。原始人的艺术由于操作技术比较单一，因此这种自由的幅度就受到较大的限制。

我认为，马科斯·弗沃恩(Max Verworn) 的理论似乎存在着另一个错误观点。首先，他认为写实的表现手法只能在经济和工作极不发达的部落中才能运用，这是不正确的。我们可以通过实例得到证明，至少在目前尚存的原始部落中还可以看到意念造型和实体造型两种艺术同时并存的现象，爱斯基摩人的艺术尤其证实了这种情况。爱斯基摩人确实生产了不少写实的雕刻品，但也有许多作品充满了常规的几何图案，最突出的例子是双曲线的交替出现或一连串的“Y”形纹样(图21)。“Y”形图案往往具有象征的意义，有些部落的传统几何图形也是这样，如在“Y”形的顶端分叉出许多小圆圈，代表一朵花。此外，人们穿的衣服也依性别不同饰以不同的图案，并突出表示身体的某一部位，如肩胛骨

或胸骨位置。按照弗沃恩的理论，阿拉斯加的这种传统艺术尤其属于意念造型的类型。

前面曾列举过布须曼人的几何形体装饰形式的例子（图78），至于这些图案有无象征的意义尚不清楚。布须曼人的装饰艺术发现不多，原因是他们的生活贫苦，可装饰的东西甚少。

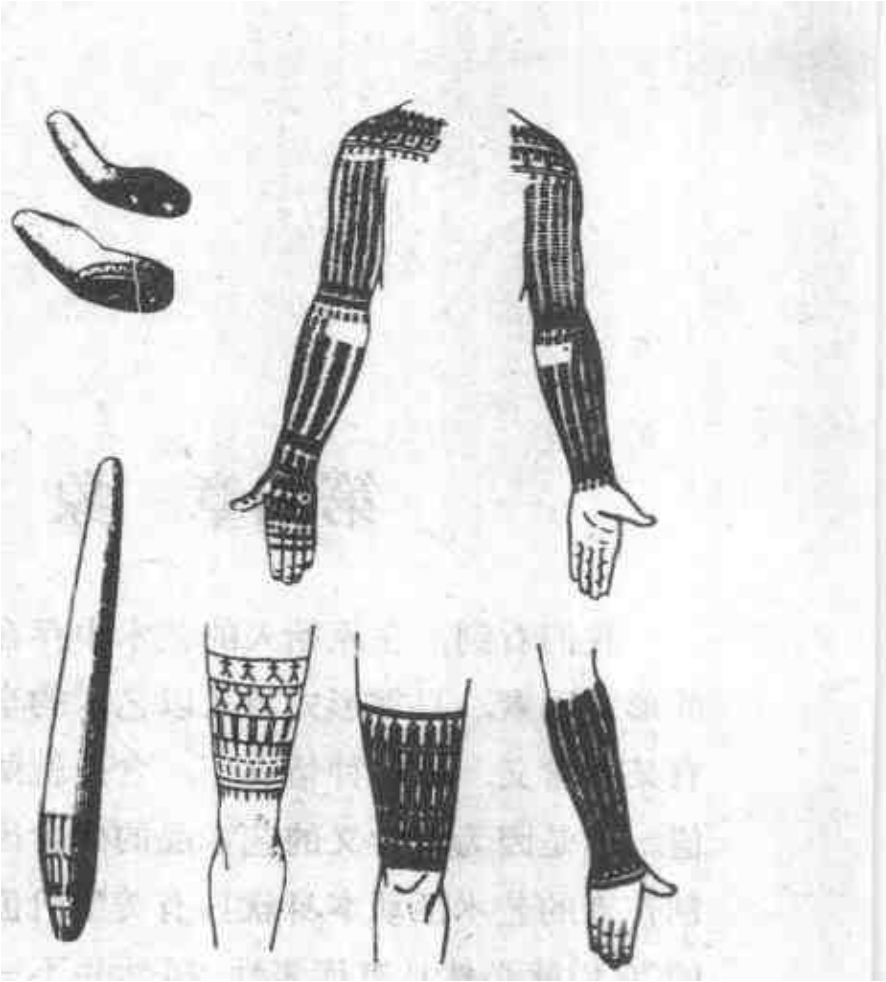


图 78　东部爱斯基摩人的牙雕、骨雕和刺纹

旧石器时代的人所使用的工具同现代某些原始部落基本相同，他们有刺纹的习惯，并且用几何图形装饰其骨制品。他们的衣服或其它用品很可能也是加以装饰的，可惜由于年代久远，这些东西已无从追寻了。可以想见，假如现代印第安人或澳大利亚人的尸体在欧洲的潮湿气候中暴露几千年，那就不会留下任何东西可供我们研究原始人的文化，追寻他们象征艺术、或曰意念造型艺术的痕迹了。

# 第四章　象　　征

我们看到，在原始人的艺术中存在着两种因素：一种是单纯的形式因素，只靠形式给人以艺术的享受；另一种是形式本身具有某种含义，在这种情况下，含义就赋予艺术品以更高的美学价值。这是因为有含义的艺术品的内含因素更为丰富，或者是由于制作者的艺术活动本身就具有美学价值。既然这些形式是有含义的，它们就必然具有代表性，虽然并不一定表现某些具体的对象，但有时是代表较为抽象的思维。

在上一章中，我们说明了表现艺术可能甚至普遍受其技术形式的影响，在许多情况下这种影响往往使原始的形式变得难以辨认。

值得注意的是，世界上众多民族的艺术品，从表面上看仅仅是单纯的形式装饰，而实际上却同某些含义相关连，并且能够被人所理解。卡尔·冯·登·施泰恩发现，巴西印第安人（Brazilian Indians）的几何图形代表鱼、蝙蝠、蜜蜂和其他动物，尽管这些几何图形看起来与所表现的动物毫无相似之处。图79上部图案中的黑三角形代表蝙蝠；下面的图形代表当地妇女用在裤子上的一种粘土做的装饰品；第三种图形代表鱼，菱形代表鱼鳞；第四、五种图案也代表鱼；第六种图案代表幼蜂。

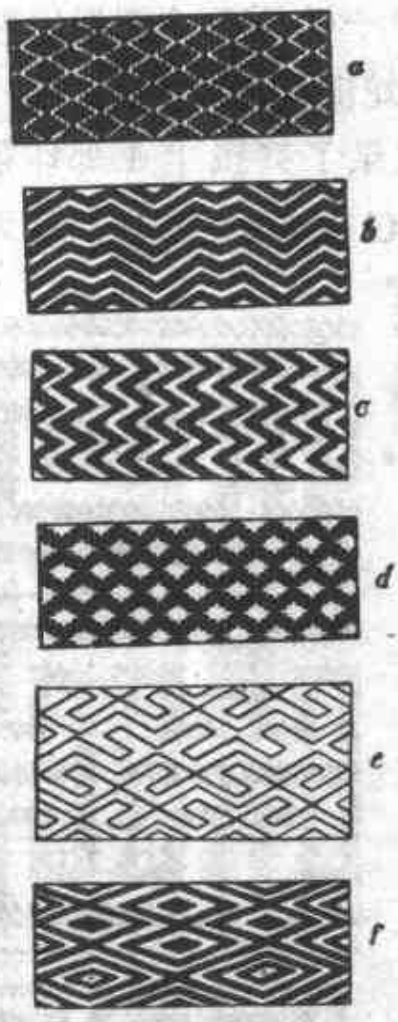



图 79 巴西阿维托人(Auetö Brazil)的装饰品

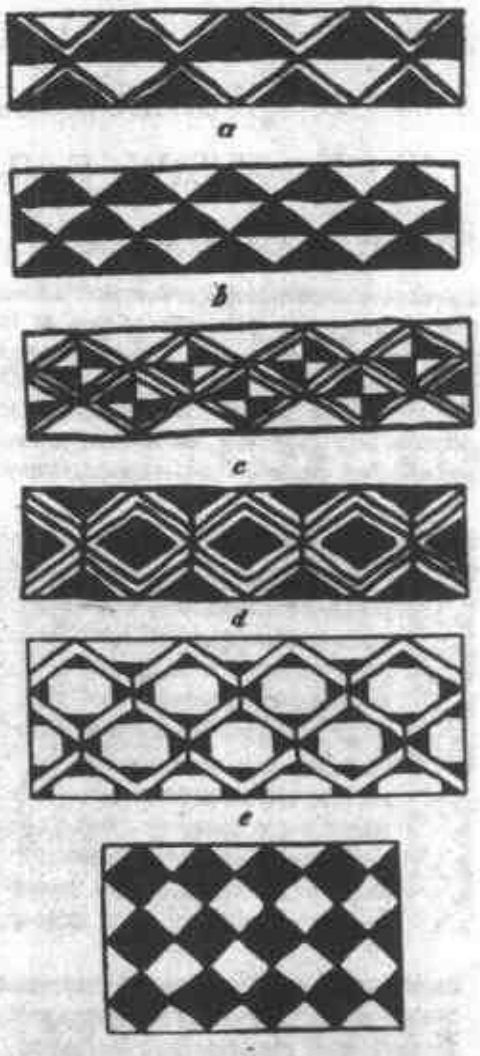



图 80 卡拉亚人(karayá)的装饰品

许多用粘土制的盘子据说表现的也是某些动物，但盘子上只能看到头部、四肢或尾部，甚至有些盘子的纹样与当地人所解释的动物毫无联系。然而，在纯传统的形式和现实主义的形式之间普遍存在着类似的现象。施泰恩由此得出结论，他认为前者是由后者发展而来的。以后，埃伦莱希(Ehrenreich) 在南美和北美的实地考察证实了这一观点。图80所示是其中的几种图案及含义。第一个图案中的菱形代表蜂窝，可以与图79中的幼蜂图案对照看；第二个图案中对称的规律曲线代表蝙蝠，这种图形的形态同新爱

尔兰的弗里盖特鸟(frigate bird)① 一样。第三个图形代表响尾蛇皮上的花纹，其他图形均代表各种蛇皮花纹。

W·E·罗思(W. E. Roth)记录了英属圭亚那印第安人草编图案的含义，② 这些图案，有的包括实际的形体，绝大多数是

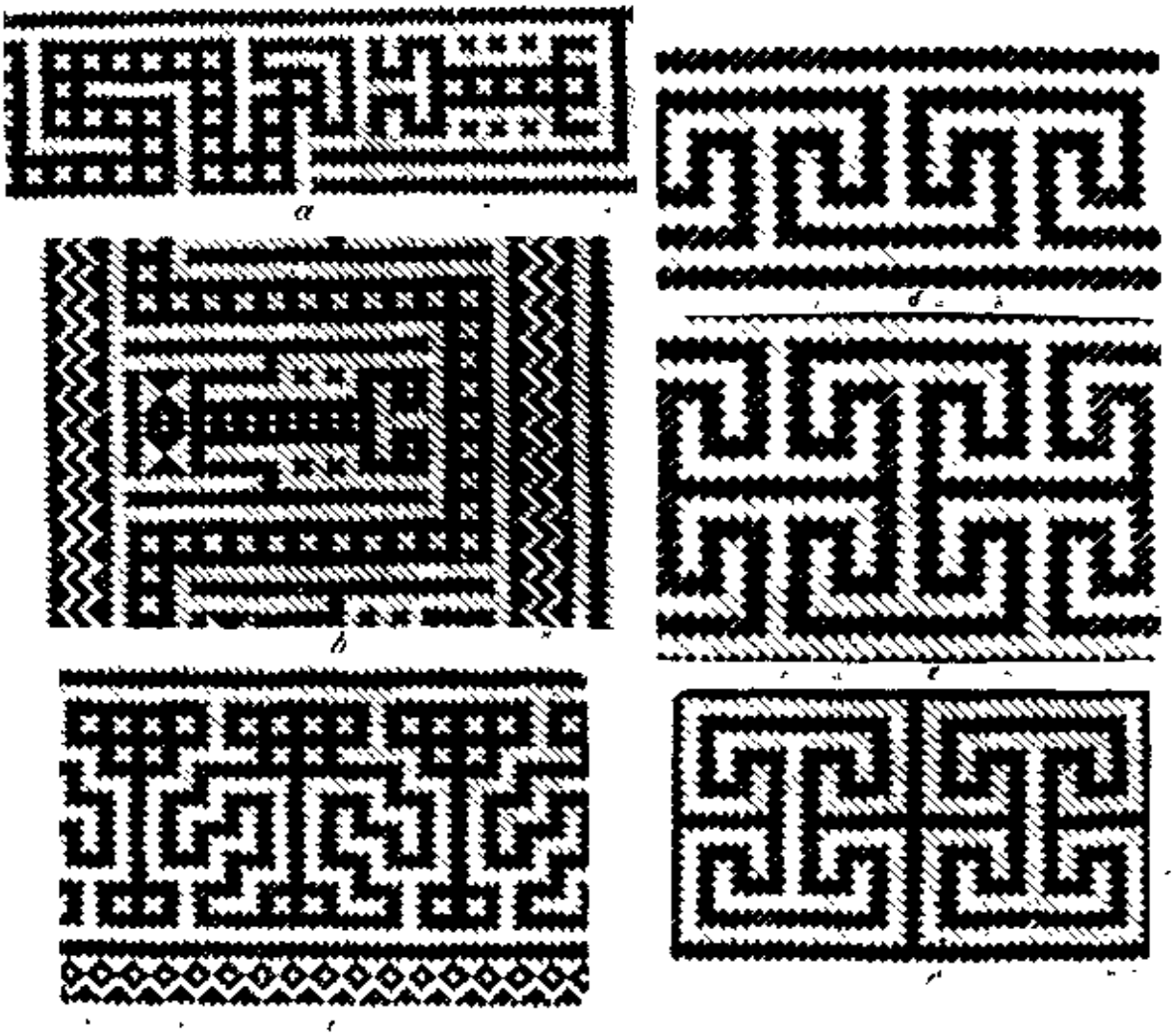



图 81 英属圭亚那的编织图案

a. 蛇追青蛙 b. 人形 c. 狗 d—f. 野生肉豆蔻

---

① 一种生长在热带飞速很快的海鸟。——译者

② 见W·E·罗思：《圭亚那印第安人的美术、工艺及习俗研究初探》(Introductory study of Arts, Crafts, and Customs of the Guiana Idians),《美国民族局年报》第38期，华盛顿1924年版，第354页以下。

从世界各地常见的草编制品的曲折或弯曲的几何形体中变形而来。这些图案多被解释为动物，有些可以从形状本身看出含义，有些则模仿动物皮上的花纹或表示动物身上的某一部位；此外还有表现植物的(图81、82)。这些图形中有些含义显而易见，如：蛇追青蛙(图81a)、人形(图81b)等，蛇的身体用弯曲的粗线条代表，头用三角形代表，头的右侧是青蛙；图81c中是狗，但表现不太明显；图81d、e、f以及图82中图案的解释看来有很大的随意性；图81d—f中的曲线代表野生的肉豆蔻；在e图中，双T型之间的竖线代表树的主干，横线代表分枝；图82a是蜈蚣；b是草；c—f是荔枝螺；g是蝴蝶；从h—g三个图案代表蛇，其中g的左下角的方型代表蛇头。

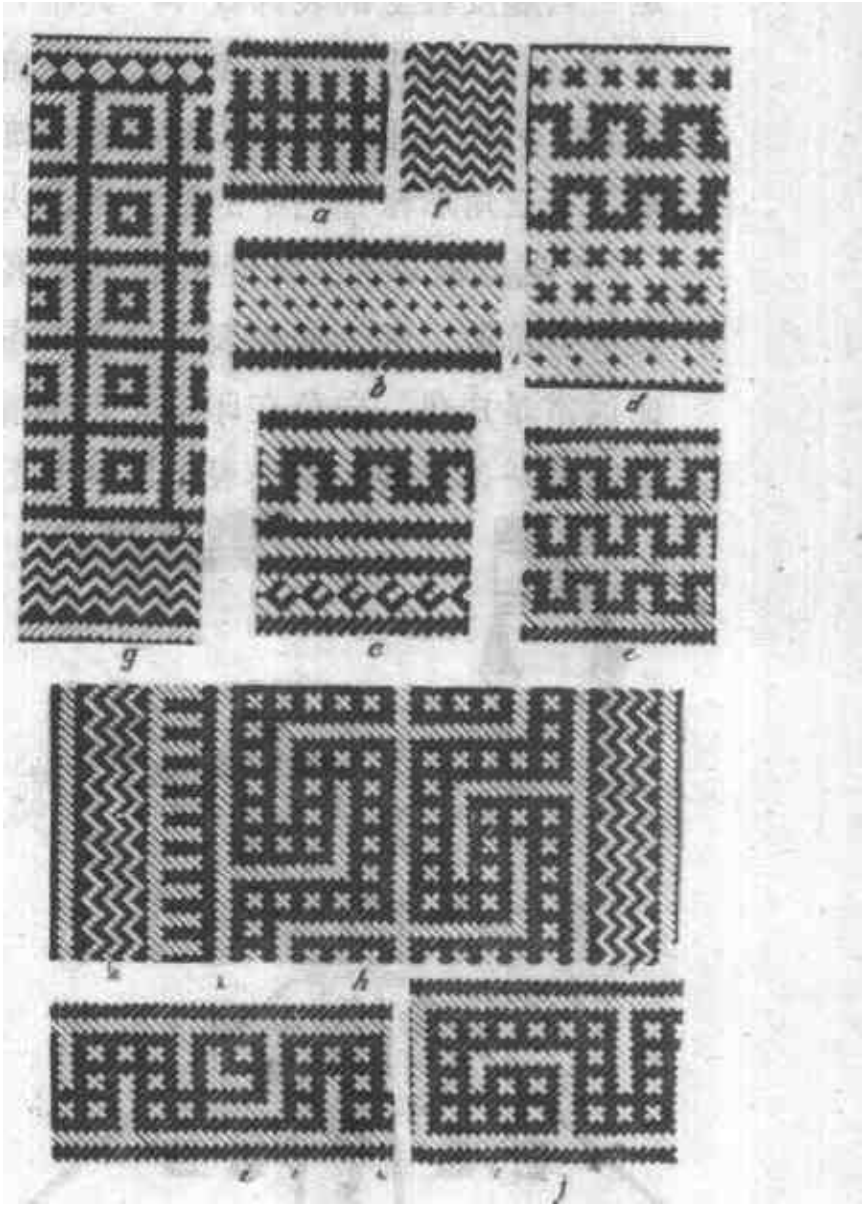


图 82　英属圭亚那编织图案

a. 蜈蚣　b. 大草原　c—f. 荔枝螺　g. 蝴蝶　h—j. 蛇

埃伦莱希最早观察到了北美印第安人高度发展的象征手法，后来纽约市美国自然历史博物馆进行的对北美艺术的研究工作，就是在他

的推动下进行的。因为较为重要，在此抄录一段：

“以农业为生的普韦布洛人中有着高度发展的表现自然的作品，因为，他们主要的宗教信仰是祈雨。他们还运用地理的形态，如山脉、河流、道路、宿营地，原由是这些对于居住在广阔无垠草原上的印第安人颇为重要，其典型的例子是一只鹿皮鞋上的装饰纹样：其中一连串蓝、黑色的三角代表群山，一条浅蓝色的条纹代表河流，一条红色的横线代表道路。另外一组也是鹿皮鞋上的装饰(图83b)，代表一连串的帐篷，三角形帐篷当中的红点表示火。

“摇篮板罩的装饰通常很华丽，我买到了一个，上面的图案很有价值。因为他代表了抽象的东西(图83c、b)，罩的上面通常是白色，白色在印第安人中视为天空和生命，周围的界线是一条绿线，整个表面用两条汇合的蓝线分为三块，横向排列的大块是对称的，里面包括三组星体，用长方形代表。最下面的一横——四个绿心的红色长方形代表大而亮的星星；最上面的一行是实心的红色长方形，代表星星的子女，然而无法确定他们是否代表最小的星或陨星。

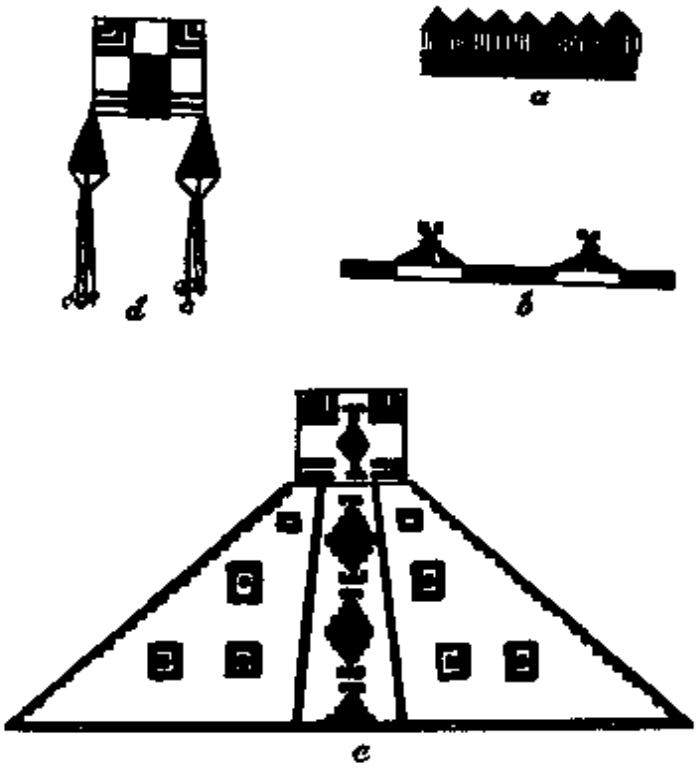



图 83　切延内印第安人的图案

"当中的一块用蓝线圈起，表示孩子一生的道路，里面有一些奇怪的绿色形状，上下两端均为T型，中间以菱形构成，内部是红黄相间的格子，这些代表孩子的幸福与前程。这里绿色标志着生长和发展；黄色代表成熟、完美；红色代表血液、生命和幸运，这一切都和天神有关。罩的两边均点缀着白色和蓝色的方块，据说这些方块代表孩子的年龄。我没有弄清这种符号具体的含义，有可能是代表季节的变化，因为蓝、白相间可以表示冬夏的变化。

"罩的一端是一块方布，中间有一绿色菱形，菱形的每个角上有一个十字花纹，比中央的菱形图案略为简单，代表心脏。方布角上的蓝色线条和折线一直延续到反面，它们代表生活中的意外事件。罩子两边的附缀装饰表示孩子的耳朵，方布的里面绣着几串短珠子，代表孩子的头发。"①

在上述研究的基础上，又有人对美洲印第安人艺术的象征手法进行了较为广泛的研究。A·L·克罗伯(A. L. Kroeber)调查了阿拉帕霍(Arapaho)人的艺术；罗兰.B.狄克逊(Raland B. Dixon)调查了加利福尼亚部落的艺术；克拉克·威斯勒调查了达科他人(Sioux)和黑脚人(Blackfeet)的艺术；H·H·圣·克莱尔(H. H. St. clair)调查了肖肖尼人(Shoshone)的艺术，以后，研究工作扩展到附近的其它地区。克罗伯的调查成果表明，阿拉帕霍人和切延内人(Cheyenne)艺术品中的象征手法极为相似，但也出现了

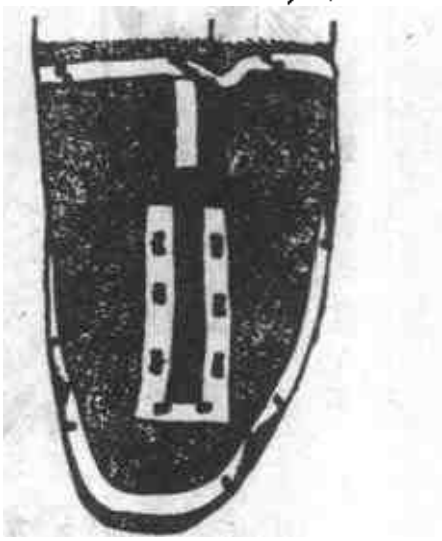


图 84 阿拉帕霍人的鹿皮鞋

① 《民俗学笔记》(Ethnologisches Notizblatt) 第2卷，第27页以下，1899年。

不少抽象的东西，在此仅举几个例子：在一只鹿皮鞋（图84）上“纵向的花纹表示命运，鞋后跟上的一条小花纹（图中没有表现）表示人的来历。五颜六色的条纹代表人所欲求的各种东西（自然是形形色色的东西），许多黑蓝色的小长方形是一种叫做 Hiiteni 的符号①，这只鹿皮鞋白色的边表示雪，上面的纹样代表丘陵和树木；脚背上的花纹代表‘上山与下山’（条纹中央由于脚背的形状而隆起，高于两端）。条纹中的许多点表示残雪的地面。”② 图85中的刀鞘“顶端的十字代表一个人，上下的三角形代表山，中线上

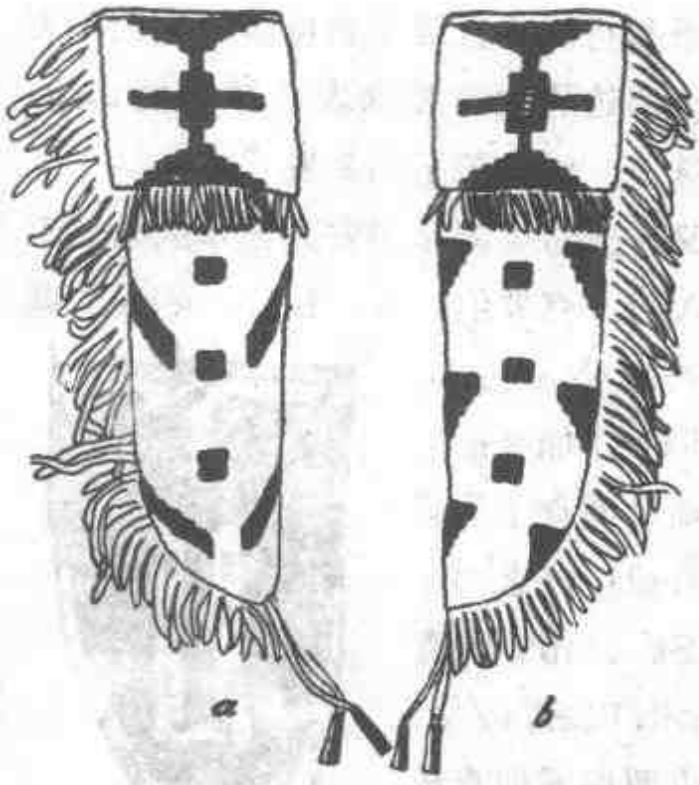



图 85　阿拉帕霍人的刀鞘

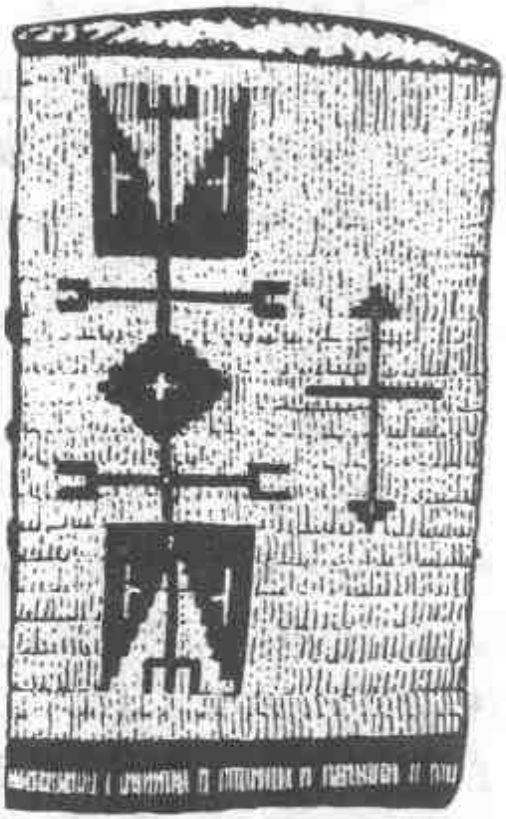


图 86　达科他印第安人的裹腿

① Hiiteni 意为：生命、财富、食品、繁荣、人间的幸福、对于食物的渴求、对于获得财富或其他东西的祈祷。

② A. L. 克罗伯：《阿拉帕霍人》(The Arapho)，美国自然历史博物馆公报第39卷，第39—40页。

有三个绿色方块，代表生命或财富，指向这些方块的红色斜线是企求得到上述东西的愿望。”①

克拉克·威斯勒在达科他印第安人中所做的观察，结果大体与此相同。图86的裹腿就是其中一例。裹腿上面的纹样代表战斗，中央的菱形是人的身体，大三角形是村里的帐篷，战斗就在这里进行。短线条穿过的形状代表伤和血，支撑这些形状的直线表示射出去的箭，交叉的线据说代表箭和矛。②

达科他人的近支阿西尼本人(Assiniboine)没有提供有关这类图案含义的解释，但罗伯特.H.罗维(Robert H. Lowie)搜集到的一些碎片表明，其他部落所使用的某些图案中的原则对于他们并不适用，图87鼓面上的图案即说明了这一点。

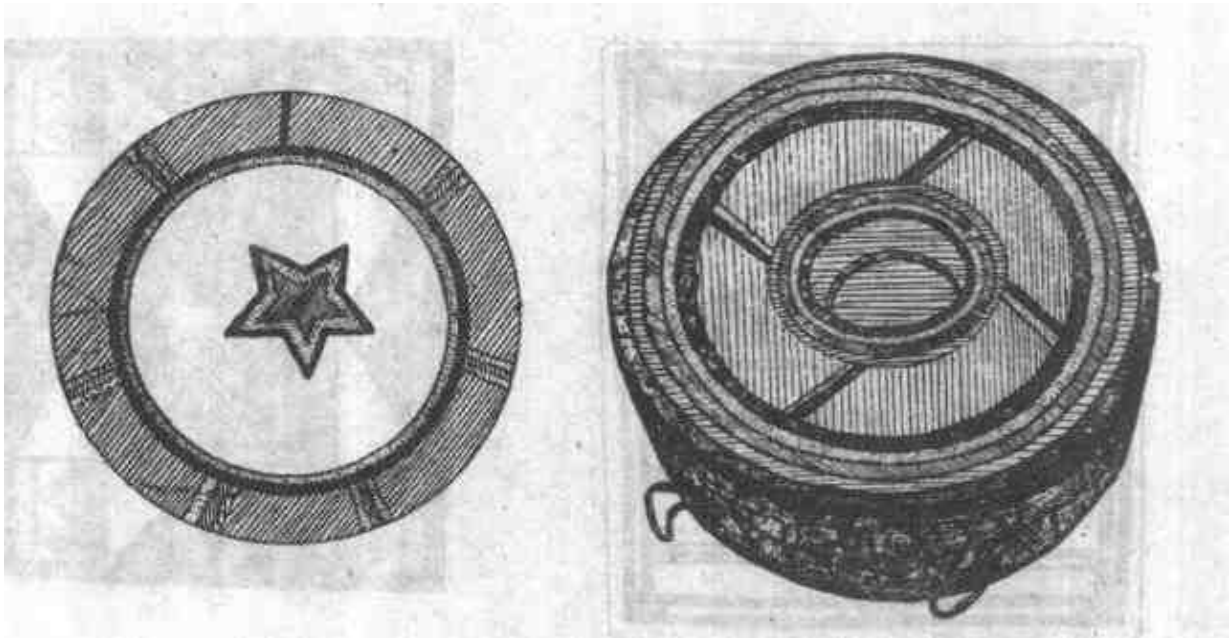


图 87 阿西尼本人的鼓

① 参见《阿拉帕霍人》第88页。

② 克拉克·威斯勒：《达科他印第安人的装饰艺术》(Decor a tive art of the Sioax Indians)，《美国自然历史博物馆公报》第8卷，第253页。

"中心的灰色部分是一面鼓，它的周围有几个同心圆，代表彩虹，四组三条斜线（黄、黑、白）代表阳光，斜线之间的绿色代表云，下面的四个圆圈代表虹，外边的圆圈含义不清。鼓的背面中心有一个星，黑圈表示夜晚，周围的蓝色表示曙光，而红色、黄色、白色的斜线代表日光。"①

阿拉帕霍人的某些纹样，经解释，代表地理特点或他们居住的村庄。在图88里"两边的两个大三角代表帐篷，中心的菱形代表两个帐篷，它们之间的一条白线上的若干黑点表示水牛走过的路及水牛的足迹。边上的四个红色钝三角形是山，这些三角形里面的小黄色三角形是帐篷，整个图案周围的双条蓝线代表山脉，沿着边缘的红、黄色小长方形代表湖泊。"

在大平原居住的印第安人部落中，其多数艺术品表现着地理

图 88　阿拉帕霍人的生兽皮包

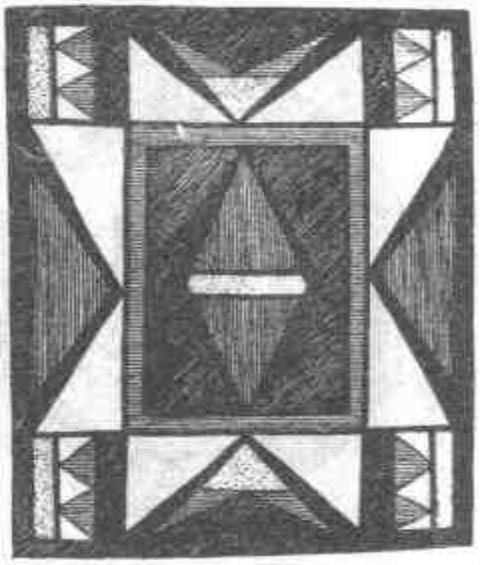


图 89　肖肖尼人帕弗莱奇装饰上的图案

① 罗伯特·H·罗维:《阿西尼本人》(The Assiniboine)，《美国自然历史博物馆文献》第4卷，第26页。

的自然风貌。他们的绘画和刺绣品中，三角形均代表山岭、洞穴、树木、河流、湖泊、道路和帐篷。相比之下，几何形体同抽象概念相联系的图案甚为少见。

有几个例子可以说明这一点。肖肖尼印第安人对于纹样的解释其内容大多为地理风貌。图89中心的红色长方形代表地面，绿色背景代表树木，绿色背景中央的蓝色区域代表湖泊，里面的一条黄线把中央区分为两半，表示通往湖中的小河，中央长方形周围的蓝色钝三角形代表树木丛生的群山。长方形侧面上的三角形也表示山岭，三角形的黄色顶端代表太阳照在山顶上，三角形中部红色部分代表地面，底部的绿色部分代表山脚下的绿草，长方形四边的小三角，代表金色的阳光普照在沙土地上。①

在肖肖尼人的第二块帕弗莱奇装饰的图案上可以看到，中央长方形里面的钝三角形和边缘上的三角形代表山岭，中央的一条红线代表河流，面直角三角形代表帐篷(tepee)②。

另一块肖肖尼人的帕弗莱奇装饰，其图案的含义解释如下：一条蓝线围着一块长方形，代表被敌人包围的碉堡，用红线与绿线围起的方块代表敌人，一条黄红线穿过中央，表示人们逃脱的出口。

斯蒂芬对一件装饰品也作了地理现象的解释(图90)。上面的折线(a)代表一条蛇；蛇下面的长方形(b)代表风卷海浪；长方形(c)的黑色面积表示静止的深水；带有菱状交叉线的中央部位(d)表示雨点拍打着海面及水面的涟漪；最下面的带状(f)和顶端的

---

① 这些是H·H·圣·克莱尔在温得河印第安人居住区观察的结果。洛伊曾在爱达荷的伦希肖肖尼人研究所设法寻求解释，但未成功。

② 在北美，特别是在大平原居住的印第安人把用树皮或兽皮做成的圆锥形帐篷称为tepee——译者。

带(a)不属于海面的景致(e)被解释为椰树叶的叶脉，(f)代表一种草。

另一端的(a)没有解释；(b)是一条蛇，其他部分的图案均代表地理的状态；(c)表示浪涛冲击岩石。

我很感谢鲁思·L·邦泽尔(Ruth L. Bunzel) 小姐的帮助，从她那里我了解到了祖尼人碗上纹样的含义。这是一个很深的碗，上半部已残损。邦泽尔得到的解释如下(图91)："我们把整个图案称为'孤独的云'。当时许多人跳舞祈雨，有一个人没有去，致使她死后灵魂去了圣湖，而其他人的灵魂都回到祖尼降雨，她不能去，只能单独留下来等待，好象雨云吹散之后，天空出现的一小朵白云。她孤独地坐在那里，眼睛向四面张望，等待着有人向她走来，这就是我们画了许多张望的眼睛的原因。"

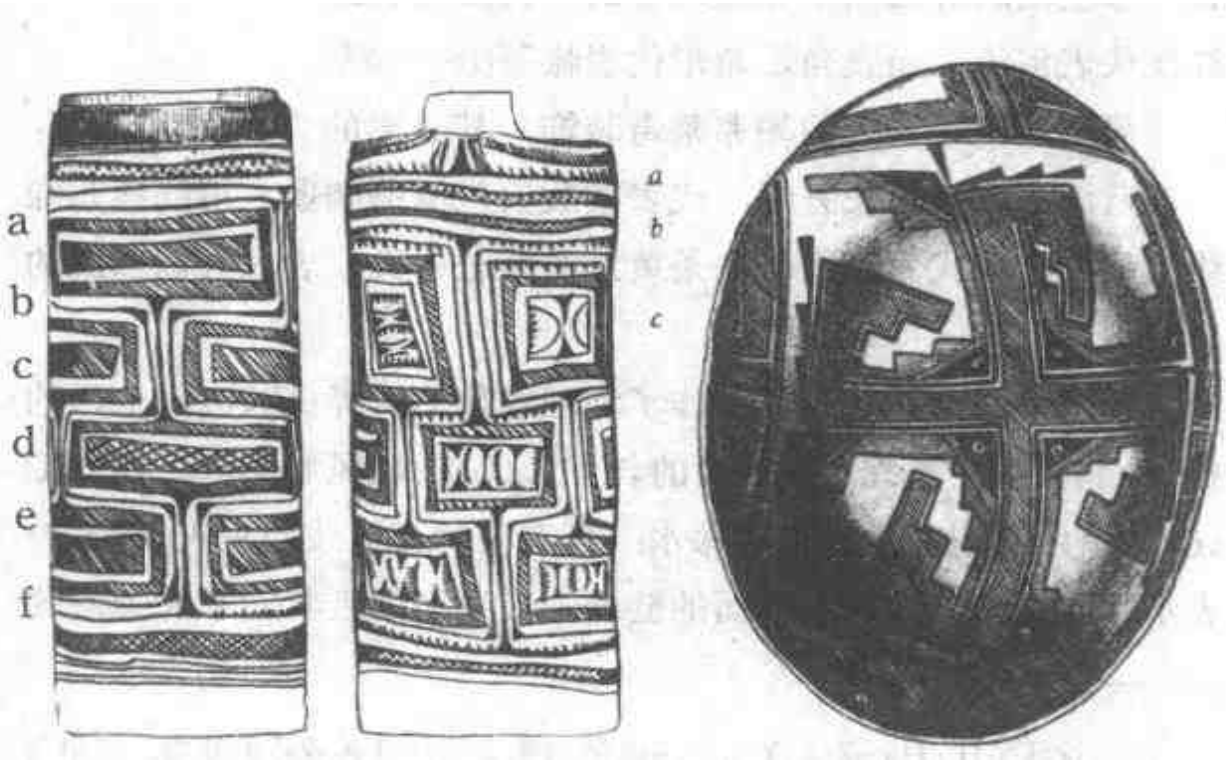



图 90　美拉尼西亚的竹箱

图 91　祖尼人的碗，碗已打碎，边已磨损

惠乔尔印第安人举行仪式的用品也具有象征的解释。①

图92是一件圣物。前面的护板，上面的几何图形表示："中心的十字形代表地平线上的四块云，围绕四块云的彩色圆形表示红色和蓝色的鸟在云端穿行；第二层圆圈中的十字形代表红色、黄色和蓝色的谷物；外圈的红、蓝色折线代表东河老母神，蜿蜒状的头尾之间有九个三角形挤在一起，代表无刺仙人掌（一种有麻醉性的仙人掌），这种植物据说同谷物有关系。人们举着它祈雨并祷告人口平安。"

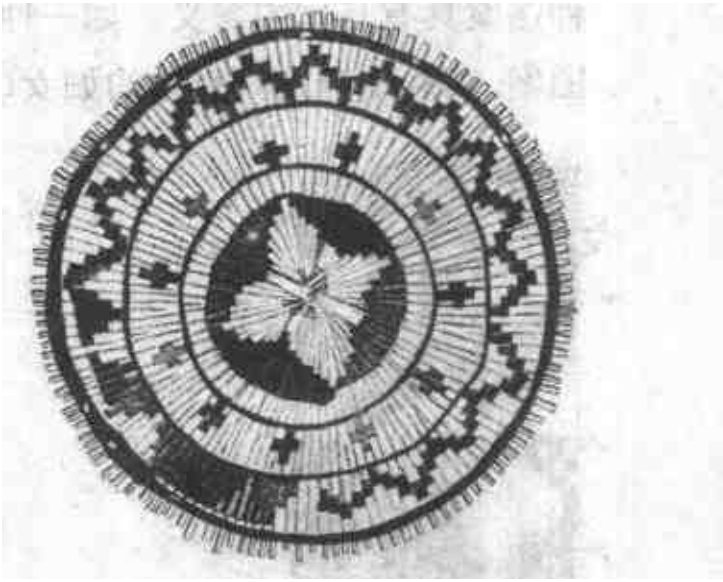


图 92　墨西哥惠乔尔印第安人举行仪式的用具之一

另外一个例子是祭祀用的后护板（图93）②，上面的图形（a）代表一条蛇；（b）代表白云；（c）代表黑云；（d）代表雨（黄、白条纹）；（e）三朵花；（f）瓜藤，这两个说明雨后植物茁壮生长；（g）代表大地面与丘陵。

有些衣物上的刺绣花纹也有类似的象征表现手法，例如一个手袋（图94）上的折线代表闪电，十字花纹代表昴宿星团③。

现在谈到波利尼西亚。冯·登·施泰恩对马克萨斯人的文身

① 卡尔·卢姆霍尔茨：《惠乔尔印第安人的象征手法》(Symbolism of the Huichol Indians)，《美国自然历史博物馆备忘录》第3卷，第125页，图133。

② 见本书图173。

③ 卡尔·莱曼霍尔茨：《惠乔尔印第安人的装饰艺术》(Decorative Art of the Huichol Indians)，《美国自然历史博物馆备忘录》第3卷，第325页，图257。

作了详细的说明①。从他的说明中可以看到，土著人认为刺纹的各种图案具有具体的含义。如一种叫做佛那优(Fanaua)的黑三角形图案，其意是分娩时死亡的妇女(图95a)和北风中的云堆(图95b)，

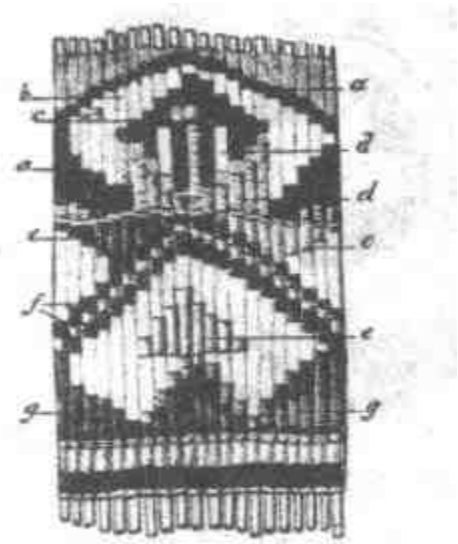


图 93　墨西哥惠乔尔印第安人举行仪式用的纺织品

图 94　惠乔尔印第安人手袋上的纹样

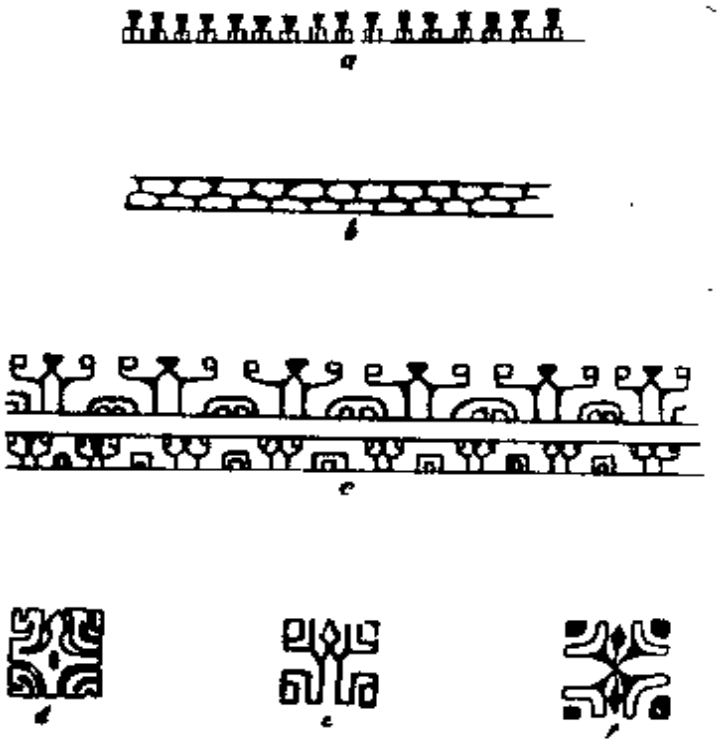


图 95　马克萨斯人的刺纹图案

① 卡尔·冯·登·施泰恩：《马克萨斯岛人及其艺术》(Die Marquesaner und ihre Kunst) 柏林1925年；另见W·C·汉迪：《马克萨斯人的刺纹》(Tattooing in the Marquesas)，《伯尼斯·普·毕晓普博物馆公报》第7号，檀香山1922年版。

图95c上面的一行据当地的一个居民解释为“象雄鸡一样昂首阔步的家伙”，下面的一行是“英雄波赫(Pohu)和他的家”；另一个村的一个土著人却说，双臂高举着的人形代表传说中的流产婴儿的胸部，小的半圆和长方形代表流产婴儿的肋骨。图95d和e与其类似，前者称为螃蟹，后者称为乌龟。图95f称为英雄基纳(kena)的浴缸。

在现代文明中往往也有这种情况，即图案的象征含义与图案的颜色及图形的价值毫无关系。最明显的是国旗，国旗决不仅是装饰品，而具有很强的感情作用。国旗能唤起人们的爱国心，它的价值不能仅从形式上去理解，它是以形式同人们感情世界的某些具体方面的结合为基础的。某些象征性的符号也是如此。目前他国的卐字是反犹太主义的符号，它同犹太人的大卫星符号都具有十分明确的政治意义，在用于装饰时可以激起非常强烈的感情，这不是由于其形式，而是由于它们的内涵意义所引起的反应。军队的符号、秘密集团的符号、学术团体的符号以及各种徽章，都由于各自所代表的含义发生着同样的作用。由于这些图案强烈的感情价值和内在的含义，往往使其装饰用途限于某种特定的物品或为特权阶层及人物所使用。例如：十字架和各种旗帜不能随便任意使用；军队官衔符号的佩戴也限于有权佩戴者。因此，有些图腾符号只限于一定的人群使用，其它人是不能他用的。某些重要仪式的形式，也普遍具有强烈的感情价值。不列颠哥伦比亚印第安人用一种染成红色的雪松树皮制成的饰物，就代表一种感情，因为这些饰物象征着超自然的保护神赠送给配带者的礼物。

不难看出，只有当某种装饰品的解释以及他所代表的含义已经在人们的头脑里稳定地形成以后，这些情况才成为普遍的现象。而这些现象决不是处处存在的。与此相反，对于符号的含义的理

解往往发生很大的出入，不同的人会作出不同的解释。如在加利福尼亚印第安人的纹样中，同样的纹样在不同的人群中名称不同，甚至同样一个人对同一种纹样在不同时间的解释也不同，有时说它是蟋蟀的脚，有时又说它是山岭和树木，有时又把它解释为猫头鹰的爪。可以看出，个别的人能够在某种图案中感觉到强烈的感情色彩，但在人群的关系发生变化时，这种纹样对于整个部落并不具有普遍的感情价值。无论个人还是部落，他们的社会联系越复杂，这种感情价值也就越不明显。我相信，正是因为这个原因，现代的人类当中不可能出现表现主义的艺术，至少这种艺术不可能对所有的人发生同样的作用。艺术家有可能创造出象征主义的艺术并且得到他的学生的崇拜或钦佩，但是这种象征主义绝不可能在所有人当中发展成为自然地唤起同样感情的东西。在音乐中也存在某些类似的现象。例如，大调和小调乐曲可以唤起人们不同的情绪，前者使人感到愉快、精力充沛，而后者则使人感到柔美、抑郁，甚至悲伤。但是要切记，这些感情色彩并不都是与这两种形式的音乐相联系的，其他国家人民的音乐中也存在类似我们的大调或小调的乐曲，但其中所表达的情感却大不相同。降e小调时常给予我们某种力量，但可以肯定这是由于某种特定联系的结果，而这种联系在其他文化领域里是不存在的。

表现主义的艺术要求非常稳定而又统一的文化背景，这种文化背景只存在于社会结构非常简单的民族中，而我们的社会结构复杂，人们的兴趣是多样化的而且又相互交叉，社会上各种复杂的情况在不同的阶层中产生形形色色的感情中心，这样的社会就没有稳定而统一的文化背景。

因此，必须弄清楚在形式和含义之间是否存在着稳定的联系，以及这种联系是否伴随着感情上的强烈波澜。

第一个问题可以用两种方法进行调查，一种是研究代表同一物体的不同的纹样，另一种则用绘图说明同一纹样的不同解释。克罗伯搜集的阿拉帕霍人的各种纹样为这项研究提供了颇有价值的资料。在图96中，若干不同的纹样都代表星，这种解释的根据是北美大平原的印第安人喜欢用三角形、四角形和窄条形，而多角形则使用甚少。因此，代表星的形状有十字、方块的组合、菱形和三角形十字。这类纹样的最后一个较为特殊，是用六角形纹样代表星。有些纹样所代表的含义是通过图案的结构体现的。例如，用反差很大的颜色来表现纹样与背景①。

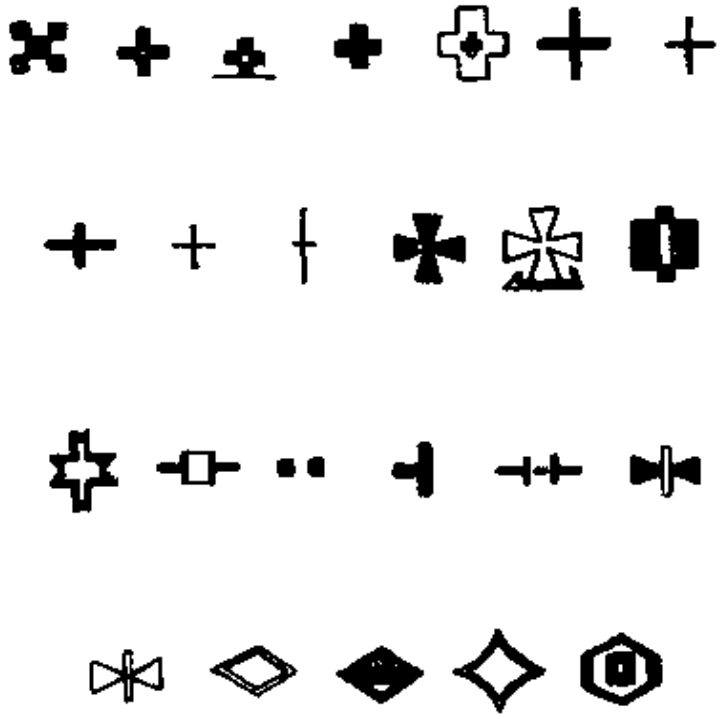


图 96　阿拉帕霍人表现星的纹样

另一个例子是多种多样表现人的纹样(图97)，其中有些纹样

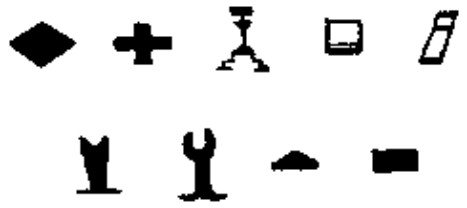


图 97　阿拉帕霍人表现人的纹样

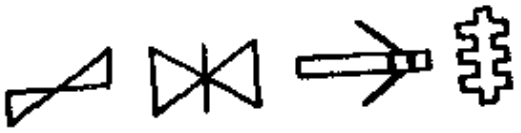


图 98　阿拉帕霍人表现蝴蝶的纹样

① 见A. L. 克罗伯：《阿拉帕霍人》，《美国自然历史博物馆公报》第17卷。

与代表星的纹样相似。

再一个例子是代表蝴蝶的纹样(图98)，其中也可以看到与代表星同样的图案。

相反的例证是菱形，据解释是代表人、乌龟、肚脐、山峰、湖泊、星星或眼睛。至于何以会有这许多不同的含义，在纹样的背景中是完全找不到解释的。

长方形代表宿营地、茅屋、山峰、大地、水牛或生命：在三角形里面绘有长方形或五角形的纹样（图117），据解释，代表树木覆盖的山峰、山上的洞穴、茅屋或帐篷。

图98中的第二个纹样解释为蝴蝶或晨星。

在珠绣中时常看到图案中央有菱形纹样，菱形的锐角外端连接着三角形或其他的小形纹样。图 152 中有这样的图案，第一个是钱包上的图案(j)，其中中央的菱形代表一个人，直线外端的三角形代表水牛蹄；一只鹿皮鞋上有类似的图案(k)代表肚脐和箭，衬底是雪。第三个例子是(q)中心的菱形代表乌龟，线条代表乌龟爪，线条外端的小花纹代表龟卵。

同一种图案多种解释的另外一个例子是新爱尔兰发现的一种图案(图99)①。人字形代表棕榈树叶、臂环、虫鸟爪、甲壳动物的足迹或鱼骨。

同一纹样具有多种解释，同一种思想而用多种形式表达，这种现象清楚地表明：不能简单地认为解释这些纹样的词句就是名称，而应认识到常见的艺术纹样和许多思想之间存在着联系，这种联系不仅取决于部落的习惯，也取决于解释者当时的兴趣和爱

---

① 斯蒂芬：《新梅克伦堡》(Neu-Mecklenburg)第 114 页，图 120；另一本《太平洋的艺术》(Südseekunst)第15页，图19也有同样的图形而解释却略有不同，这可能是作者的疏忽。

好。

同某些纹样相联系的思想往往说明各个部落生活中的某种特色。在现代，某些纹样也可以象征许多不同的内容。在加拿大人心目中，枫叶衬托着英国国旗，同爱国的热情紧密相连，在这里枫叶有着特定的含义，而同样的枫叶与另外的搭配，其意义则完全不同，如红色的枫叶可以象征秋季。

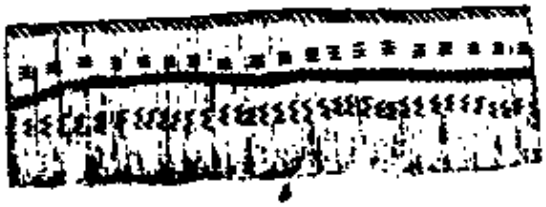


图 99　新梅克伦堡的人字花纹
a. 竹刻　b. 花席，左边竹刻上的人字花纹代表棕榈树叶、臂环或一条虫，而花席上的同样花纹代表甲壳动物的足迹

在世界大战期间，张贴画上的血手能激起人民的仇恨，因为它象征着德军的残忍，而这种联想来自文字的描写。换了另一个背景，血手却可以象征痛苦或牺牲，教堂和寺院的墙壁上往往也画着这种形象。

白色的玫瑰可以象征死亡和清白无辜；半月形令人想起土耳其、美丽的夏夜或不具有任何含义。

不仅图案有多种多样的解释，同一物体上的纹样也往往得到各种不同的解释，很少有全部图案的象征含义非常明确而又一或不变的情况。

斯蒂芬关于美拉尼西亚绘画和雕刻提供的资料说明，虽然对象征的解释各有不同，但解释人的态度却是确定不移的，尽管同一纹样在不同时间的解释或许不同，但在某一特定时间里，全部纹样的含义在解释者看来是非常清楚的。①

① 埃米尔·斯蒂芬：《太平洋的艺术》(südseekunst)第86页。

在很多情况下，对纹样的解释总是众说纷纭的，同样的纹样，不同的人、在不同的时间，可以作出不同的解释。这种现象说明：很难认为这单纯属于图案中物体的名称问题。

一幅图案上的各种纹样看来彼此毫不相干，阿拉帕霍人的刀鞘（图100）可以作为这方面的典型。“刀鞘顶部的几条绿色形成一个正方形，表示河流，里面的纹样代表一只鹰，但同一图案中，两块较大的黑色部分又是牲畜的足迹；刀鞘正面两横三角形代表箭镞，中部的几个方块代表箱子，当中的几条线是常见的、代表晨星的十字形，刀鞘尖部的坠上的小方块代表牲畜的足迹。”①

这里再举出另一个例子，即斯蒂芬的书中所介绍的新爱尔兰发现的一件装饰华丽的文物。图101（a）代表一只弗里盖特鸟；（b）代表鱼骨；（c）代表贝壳币穿的钮扣；（d）人的手臂；（e）鱼头。图102的桨上的蜷线形纹样代表蜗牛壳，两个连接的多层三角形是弗里盖特鸟的双翅。在其它艺术品上的蜷线形纹样则表示蕨类植物的嫩芽。

北太平洋沿岸艺术品中的传统纹样，具有某种图腾含义，虽然这些含义的解释不同，但可根据佩戴者的图腾信仰得知纹样的含义，并根据其含义掌握纹样的价值。G·T·埃蒙斯（G. T. Emmons）和约翰·R·斯旺顿（John R. Swanton）得到了一块地毯，对于这块地毯上面图案的解释即可说明这个问题（图103）。埃蒙斯认为，这幅图案表明一条潜游的鲸鱼，两旁横向的纹样是栖身的渡鸦，下面是鲸鱼的头部，头上有鼻孔和嘴，图的中心图案代表身体，上部边缘一对颠倒的眼睛代表尾巴。斯旺顿则认为这幅图案代表一只狼和幼狼。下面是狼的头，上部边缘一对颠倒

① 克罗伯：《阿拉帕霍人》，《美国自然历史博物馆公报》第8卷，第87页。

图 100　阿拉帕霍人的绣刀鞘

图 101　新梅克伦堡(Neu-Mecklenburg)的彩绘饰板

图 102　新梅克伦堡的彩绘船桨

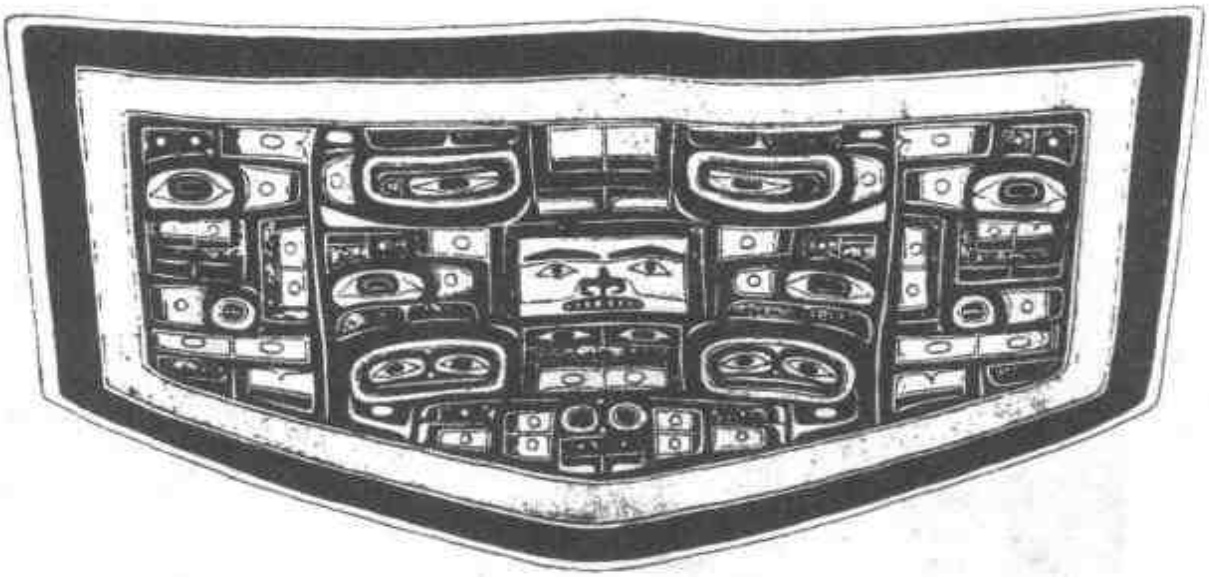


图 103　阿拉斯加特林吉特人的白山羊毛毯

的眼睛和相连的图案代表狼的后腿及后胯，眼睛上面的两块黑色据解释为狼的脚，图案中部的脸也是狼的身体，较小的眼睛和相连的耳朵及羽毛出现在身体的两旁，这些被解释为狼的前腿和脚，侧面的图案则解释为蹲着的狼仔。

在任何地方，倘若出现同一纹样而解释不同，或同一社会团体内部对于若干有紧密联系的纹样作出不同的解释，这在当地很可能是一种普遍的现象。

我们现在还没有任何资料可以用来肯定各种纹样所表达的思想是否确实毫无关系，可以想见有一些我们一无所知的某些联系形成表面看不出的某种一致性。我感到，同这些解释相关连的，存在着某种感情的倾向性，也许这种倾向并不明显，然而在整个艺术品美学效果上却是不容忽视的。

装饰纹样各有特定的名称，不管这种纹样同什么相配合，其名称不变，这种情况看来不在少数。加利福尼亚许多编织品上的纹样即属于这种情况。巴雷特(Barrett)[1]举出波莫印第安人

① S·A·巴雷特：《波莫印第安人的编织物》(Pomo Indian Basketry)，加利福尼亚大学，《美国考古和民族学杂志》，第7卷，第3期。

(Pomo Indians) 给某些装饰纹样取的名字，在此选出一部分作为说明(图104)。此图中a、b在波莫北部和东部叫作蝴蝶，而波莫中部则称为箭镞；c 是锐利的箭镞；图中d在波莫的北部称为宽带、鹿背，或投向猎物的标枪，在波莫中部称之为乌鸦爪或乌鸦足迹，而东部则称之为曲线或东方的标志。e称为鹌鹑羽毛，f和h在波莫北部称为"锐利的尖端，当中是有桥形纹样的水蛇"，波莫中部则说他们"同细长的箭镞相似"。单独的三角形是乌龟的胫部，波莫东部把这些纹样称为蝴蝶，并认为"当中是带条纹的水蛇"；图案g在波莫北部叫作空地和鹌鹑的一梢，在波莫的东部称为蝴蝶和鹌鹑羽毛；i波莫中部称为鹌鹑羽毛和箭镞。

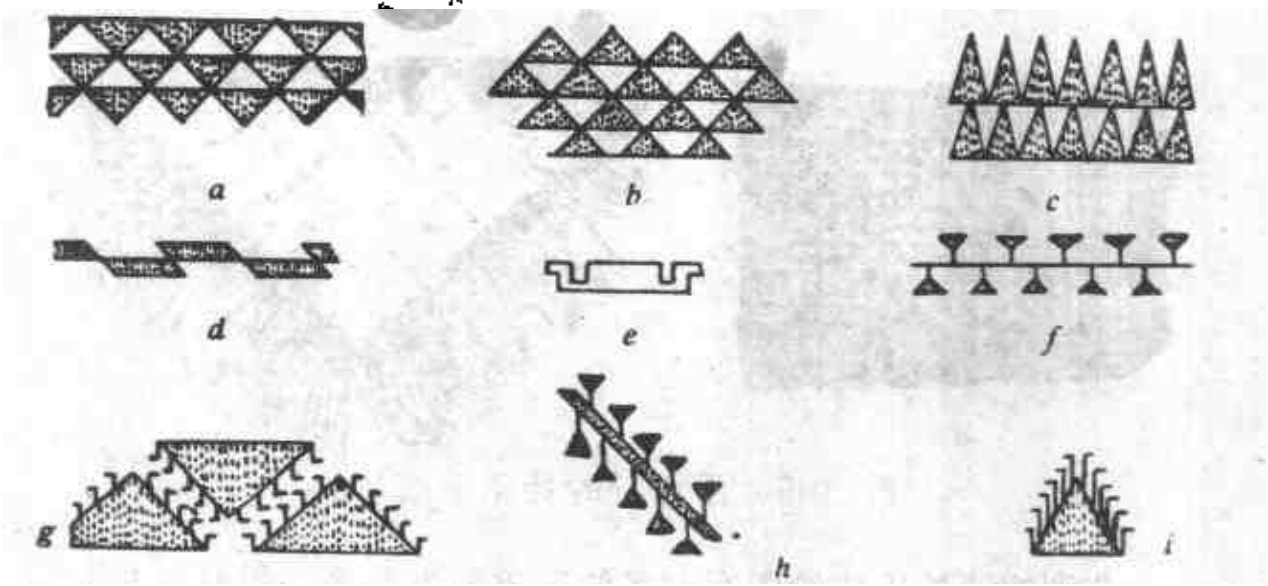



图 104　加利福尼亚波莫印第安人的编织品纹样

这种现象同我们现在使用某些名词的情况相似，例如，有一种图案我们称之为"卵标枪"图案。设得兰群岛(Shetland Islanders) 的居民把针织袜子上面的图案称为"花卉"，在这一地区花和图案是同义语。墨西哥人的抽花手工也有各种名称①，如"小耶

① 《美国民俗学》杂志第33期，第73页以下，1920年版。

稣"、"蜂房"(a),(图105)、"鹧鸪鸟眼"(b)、"番茄籽和番茄皮"(c)、"青藤"(d)、"蛛网"(e),巴拉圭的绣品也有同样的情况。①

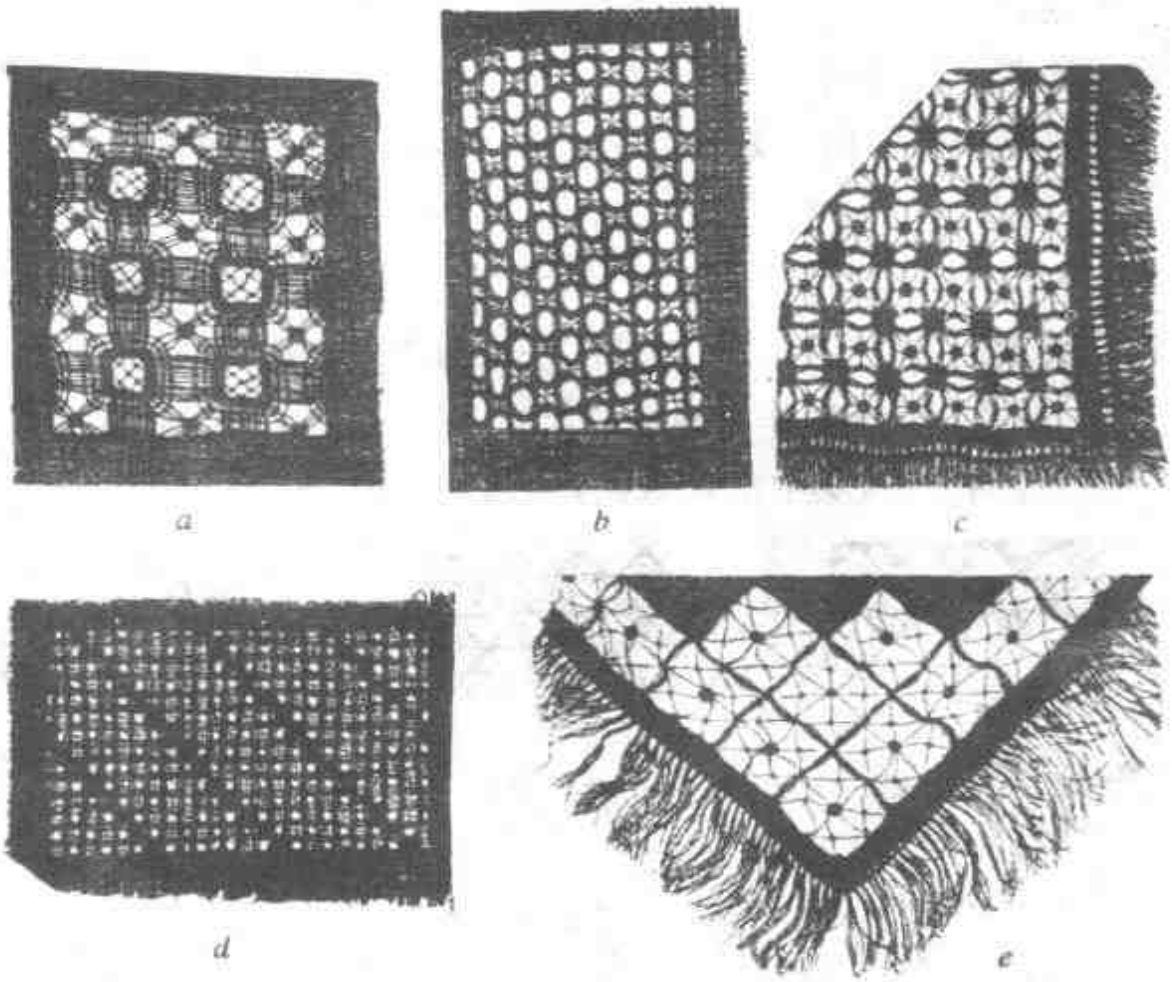



图 105 墨西哥的抽花手织品

非洲的原始氏族给图案取名的现象颇为普遍，所有在非洲调查过的人都发现当地人民把复杂的图案看作若干独立因素的组合，而这些因素又各有名称。

切卡诺夫斯基(Czekanowski)在谈到卢旺达的装饰品(图106)时说："由于卢旺达的装饰品较为简单，因其组成的各种基本因素显而易见。在此举例说明：箭袋(a)、盾牌(b)、粟(c)、刀(d)、箭

① E·罗克特·平托：《巴拉圭南杜的刺绣》(On the Nanduti of Paraguay)，《美洲专家代表大会文献》，哥德堡1925年版，第103页以下。

镞（e）、面容和善的人（f）、矛的金属箍（g）、麻雀的翅膀（h）、大尾巴（i、j）、箭（k），后三种图案可以识为复合形式，五角形有其特殊的位置。所有这些纹样都是由直线组成的，在某些纹样如半圆形、螺旋形及圆形中就出现了曲线。粗线条的圆圈称为臂环（m），细线条的圆圈称为手镯（n）。"① 全部图案是由白底上的几个横向黑三角形、菱形或黑底上的一个白三角形构成。箭镞图案（e）横向排成长列，一个箭镞的尖端挨着另一个的凹处，有时i和j纹样的斜向或垂直排列形成折线的带。这些纹样的共同特点是，各种纹样似乎只有组成整体图案时才各具名称。

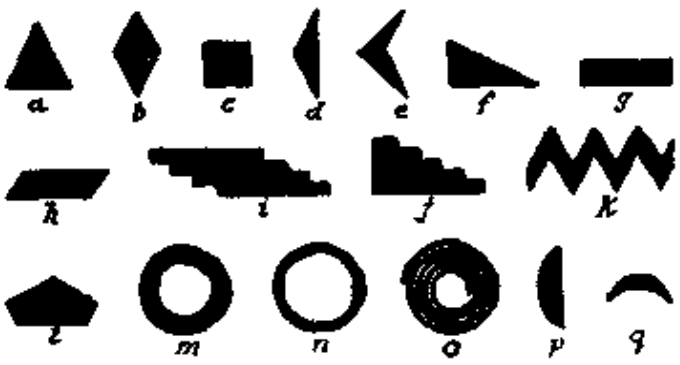


图 106　卢旺达的纹样

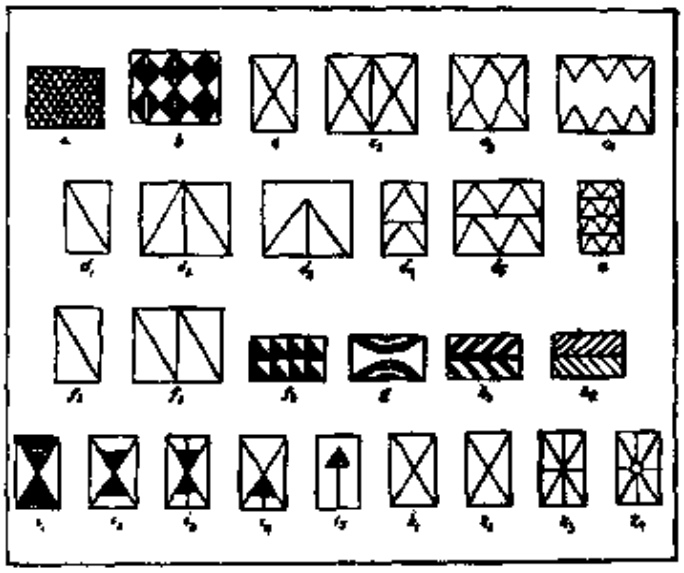


图 107　庞圭人的纹样

然而，从特斯曼(Tessmann)的说明中②，我可以推断出：非洲西部庞圭人（Pangwe）③ 独特的纹样各具名称，而多种纹样组合成的复杂图案，却

① 扬·切卡诺夫斯基：《德国中非科学考察的成果》（Wissenschaftliche Ergebnisse der Deutschen Zentral-Afika Expedition）1907—1908年、第6卷，第1部分，第329页。

② G·特斯曼：《庞圭人》柏林1913年、第1卷，第243页以下。

③ 居几内亚湾东海岸一带，属班图族系统。——译者

没有美洲或美拉尼西亚人那么多的解释。图107是各种木雕图案，名称如下：（a）锉，（b）一串贝壳，（c、d）箭杆上三角形羽毛叶子、铁币的尖端、矛的尖（锐三角形），（e）犰狳的尾巴，（f）切缝，（g）彩虹，（h）鱼骨，（i）三角矛，（k）蜘蛛网。

托尔戴(Torday)认为，布尚戈人(Bushongo)的纹样没有固定的名称①。"布尚戈人并不把纹样视为一个整体，而是把它分为若干不同单位的纹样，并选出其中一个纹样作为整个图案的名称。纺织品的花纹有规律的断、续②，构成一种类形的图案，同样的方法稍加变换又构成另外一种类形的图案。这样，由于土著人思路的各异，便出现了一个奇怪的现象：一般人看来是截然不同的两种图案，却有着同一名称；而不同性别的土著人，各把图案的某一部分视为主要部分，于是形成了同样的图案而名称各异的现象。"图 108 中的b和d是两种交织的纹样；图108a是同形交叉纹样，b被称为因波罗 (imbolo)（交织?）；c是木琴；d是麦塔马(Matarma) 神的脚。班加约人 (Ba-

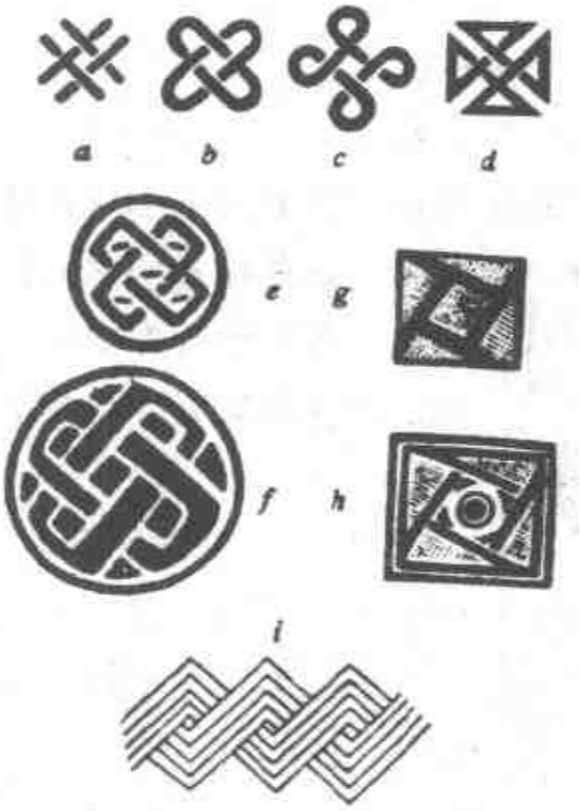


图 108 布尚戈人的纹样

① E·托尔戴和T·A·乔伊斯：《关于巴库巴人种研究》 (Notes etnographigues sur Les peuples Communément appelés Bakuba)和《布尚戈人》，《比属刚果人种研究文献》，第11卷，第1册，布鲁塞尔，1910年，第217、219页。

② 两条经线之间显出一条纬线，构成一个单位，这样一个个连续下去形成简单的上下花纹。

ngayo）把同样的雕刻花纹（e、f）称为阿波罗神杀死的巨蟒的背和头，图108g、h称为膝盖，i 称为绳结。

此外，还有另一种研究原始装饰艺术含义的方法。在一般情况下，可以把装饰纹样排列成行，在一端放上某物写实的形状，然后依次排列不同的纹样。你会发现，这些纹样越来越具有非写实①

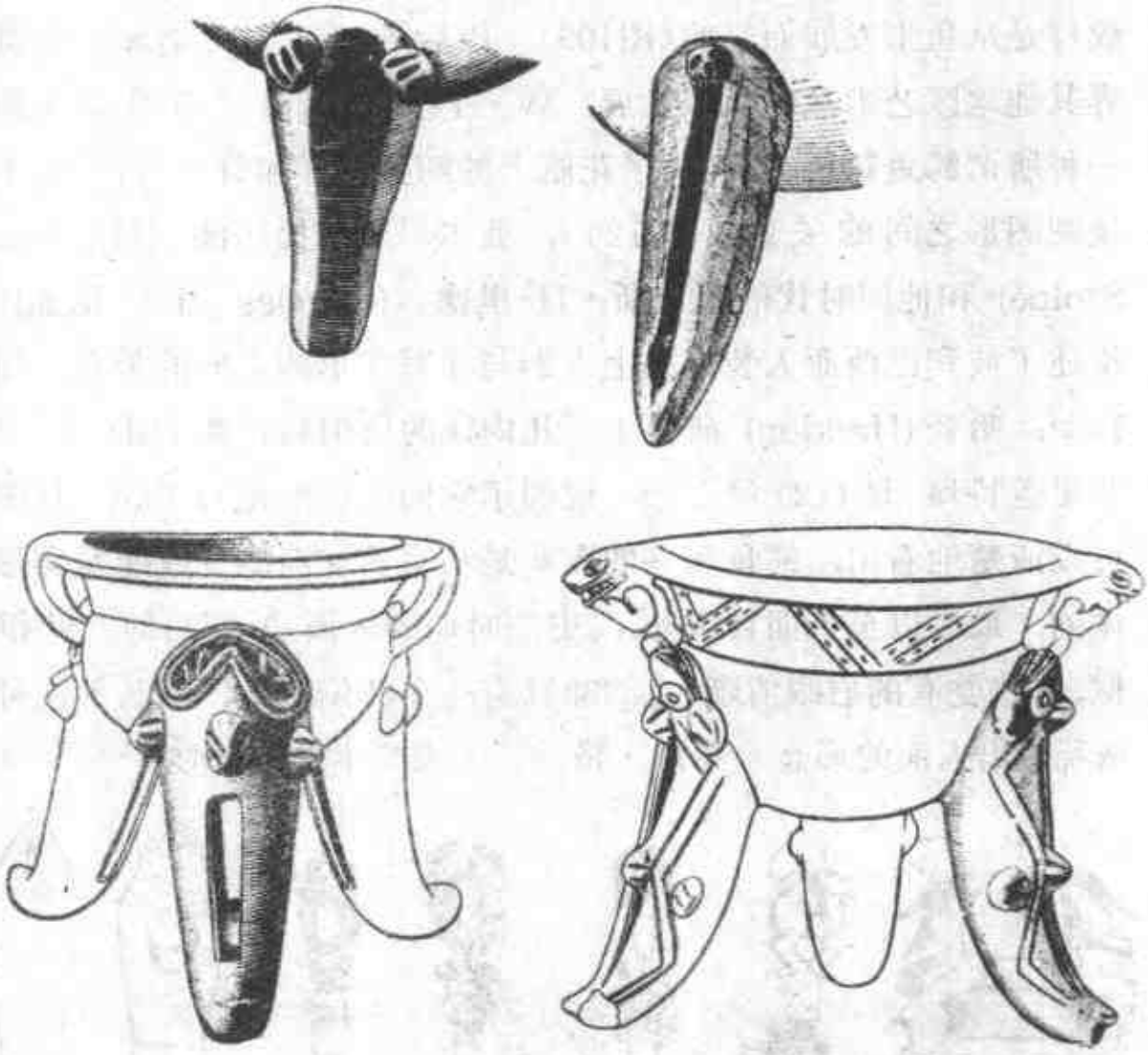


图 109 哥斯达黎加奇里基人陶器的脚

① 原文是Conventional，译为常规的，或不突出的。本文作者用这个词表示艺术品的制作者由于某种需要而创造的非写实的形象。例如这里所说的几何形体和第六章中的动物形体的切割和移位，因此本词的含义应理解为与 realistic（写实的）相对，故在此译为"非写实的"。——译者

的性质，每个纹样都与前面一个有明显的共同点，最后一个则成为标准的非写实几何纹样，与第一个纹样相比已是大异其趣了。我认为，弗雷德里克·沃德·普特南(Frederic Ward Putnam)是首先发现这种现象的人。他认为，奇里基人(Chiriquian，哥斯达黎加）陶器的脚——他称这种脚为中空的槽型脚，这种纯常规的纹样是从鱼形发展而来的(图109)。以后，又有几位学者研究了世界其他地区艺术品的类似发展，W·H·霍姆斯讲过奇里基人的一种所谓鳄鱼花瓶，他说明了花瓶上的鳄鱼纹样和许多古怪的、不规则图形之间的关系（图129）；亚尔玛·斯托尔波 (Hjalmar Stolpe) 和他同时代的查尔斯·H·里德 (Charles H · Read) 论述了波利巴西亚人装饰品上人形与非写实形体之间的关系（图110）；哈登(Haddon) 研究了新几内亚的所谓鳄鱼箭（图111）和弗里盖特鸟（图112）的图形，说明了它们的原形是写实的。从图可以清楚地看出，鳄鱼和鸟的图案是从写实逐渐演变成非写实形体的，最后以至于面目全非了。史前时期的人面瓮(图113)与此相似，这些瓮有的眉眼清晰，有的却只有几个部位突出，从其部位可依稀看出人面的形态。乔治·格兰特·麦克卡迪(George Grant

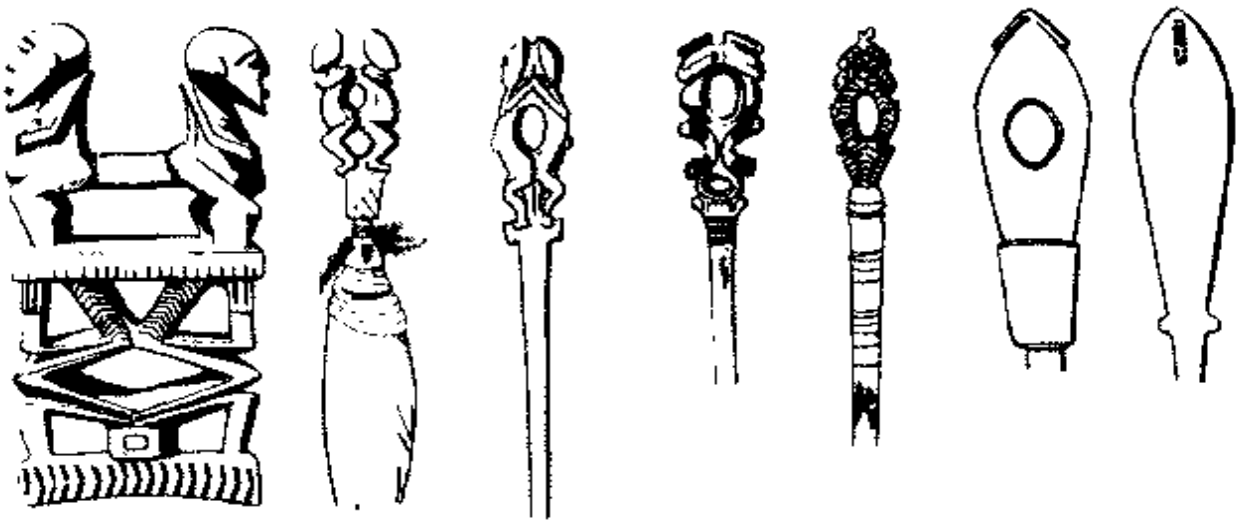


图 110 波利尼西亚人的装饰品

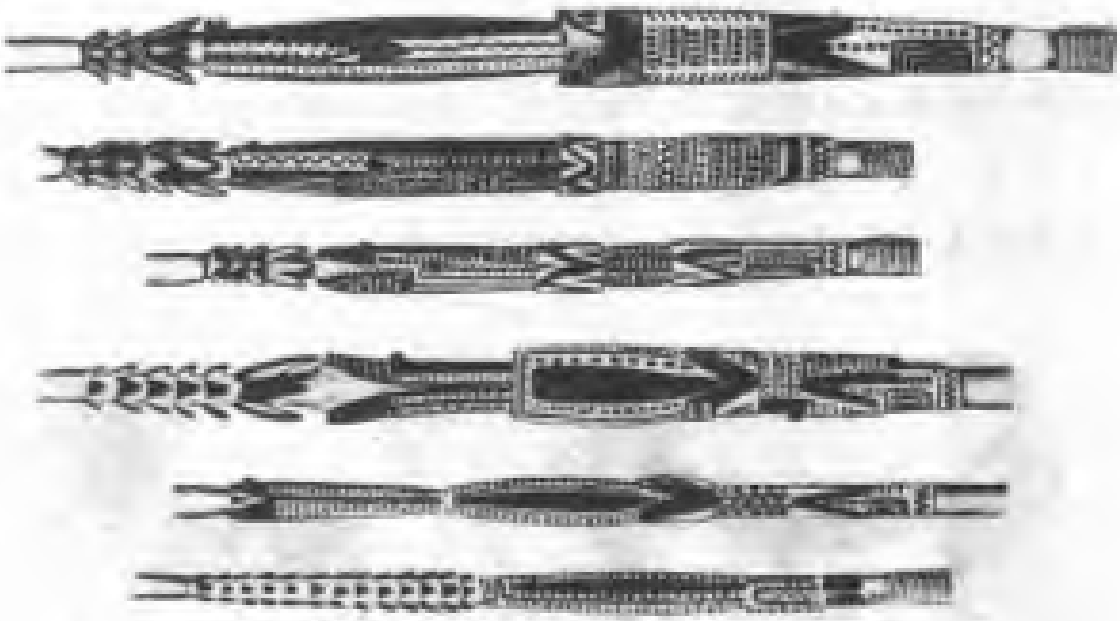


图 111　新几内亚的鳄鱼箭

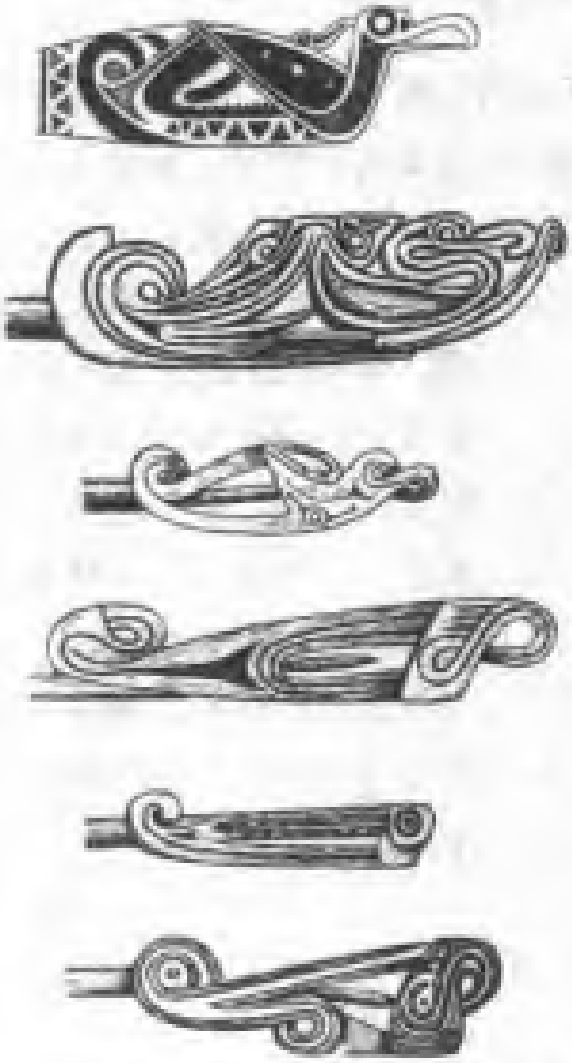


图 112　代表弗里盖特鸟和鳄鱼的纹样

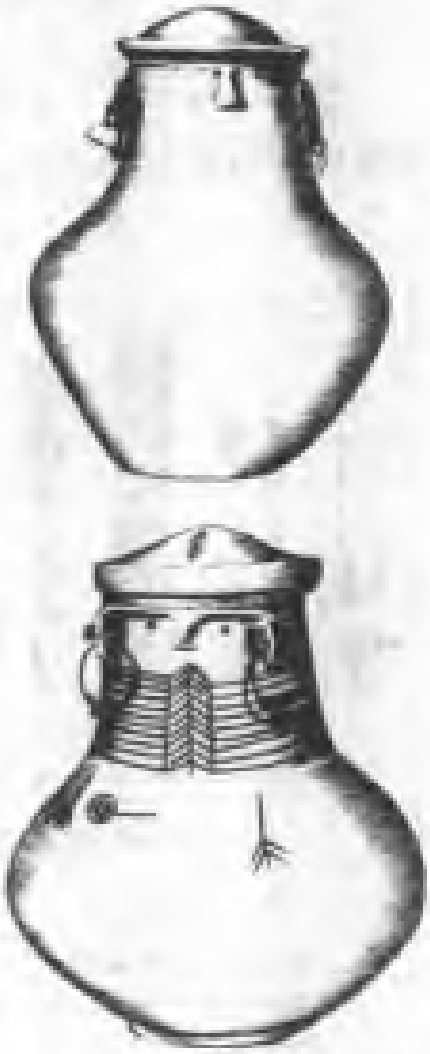


图 113　人面瓶

Mac Curdy) 对奇里基人的艺术品作了进一步的研究，他从那里的博物馆藏品中搜集了一些样品，说明这些样品是从犰狳纹样发展而来，最后形成装饰性的小点（图114）。冯·登·斯蒂芬在马克萨斯人的文身中也发现了类似的现象。

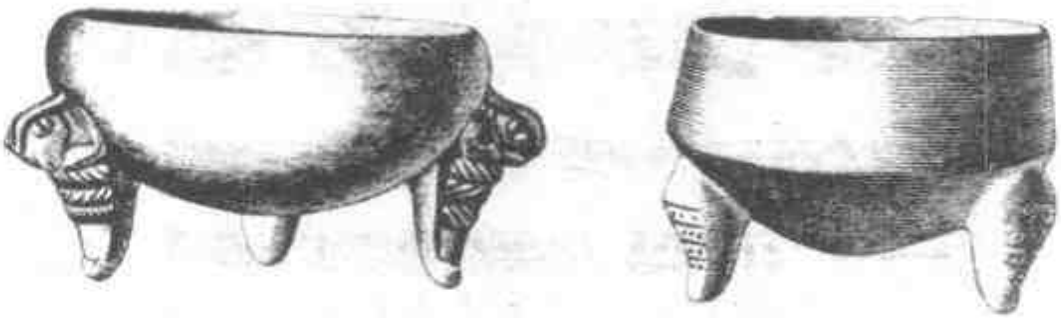


图 114　奇里基人的犰狳纹样

有时，几种类似的纹样而名称极为不同，这种现象表明了不同纹样在历史上的关系。例如，布尚戈人的羚羊头和甲壳虫纹样即属这种情况（图115）。羚羊的头（a）和甲壳虫纹样（d）都是写实的，但却明显地相似。我们没有必要想象羚羊与甲壳虫纹样之间的发展关系，解答这个问题必须弄清，当初人们是怎样用同样纹样表现两种不同的动物，或者同一个装饰纹样的轮廓又何以既表现羚羊的头又表现甲壳虫的身体①。

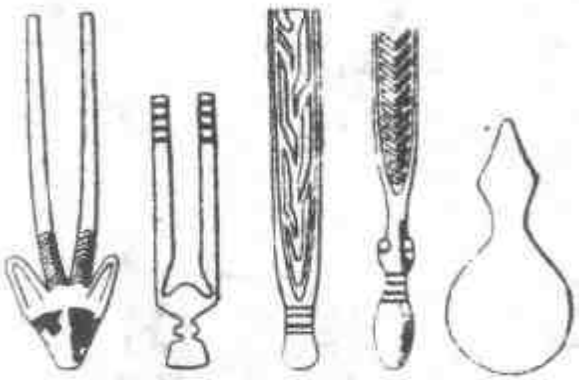


图 115　布尚戈人表现羚羊头和甲壳虫的纹样

① E·托尔戴和T·A·乔伊斯：《关于巴库巴人种研究》和《布尚戈人》，《比属刚果人种研究文献》，第11卷，第1册，布鲁塞尔，1910年，第212页。

这里就出现了一个重要的问题：是否可以按照常规的现象去判断，所有纹样的发展都是从写实而逐渐发展为非写实形态，或认为有一种相反的发展过程，即一开始是非写实的图案，以后逐步向着写实纹样发展。换言之，这种非写实形体被赋予了某种含义，从而逐渐变成说明这种含义的具体形象。很遗憾，在这方面找不到历史的根据，因此只有依靠间接的证据。里格尔 (Riegl) 对地中海地区艺术品中曲线的来源作过详尽的研究，给我们树立了卓越的榜样，可惜我们是无法仿效的。

然而，我们可以使用地理分析的方法，去探究没有文字记载的民族及无法用考古学证明其发展的某些民族文化的部分历史发展过程。研究了各种民族现象的分布和这些现象在各自地区的变化，即可相当准确地探明各种文化形式之间的关系以及他们是如何逐渐传播的。这种方法和生物学家研究动、植物分布的逐渐发展的方法极为相似。

我们在研究工作中必须努力查明各种纹样的分布情况和不同的部落对于同样的纹样是如何理解的。研究的结果如果发现同一纹样在相当广大的地区具有同样的含义，甚至发现在一个国家的中央地区较为常见写实的纹样，而在这个国家的边远地区较为多见非写实纹样，并且所有纹样的含义都是相同的，就可以有充分的理由判定，非写实纹样的形式起源于写实的表现艺术。相反地，如果经过研究发现，写实的和非写实的纹样是无规律分布的，而且互相类似的纹样其含义并不一致，那就说明非写实纹样不太可能是从写实纹样发展而来的。这样就应该在两种可能性之间作出抉择：要么就是某种纹样逐渐在整个地区传播开来，并且不同的民族独自赋予了这种纹样一定的含义——换言之，是先有纹样后有含义；要么就是那些本来是多种多样的写实形式在某种占主导

地位的艺术风格的影响下，逐渐变成相同的非写实纹样。

倘若是前一种情况，就应考虑写实纹样如何逐渐变为面目全非的非写实纹样；若是后一种情况，则应考虑非写实纹样是如何发展成为写实纹样的。

不难说明两种情况都可能存在。美洲大平原的印第安人用僵直的多角形代表水牛，其形态象一块带有牛腿、牛头、牛尾铺开的牛皮（图116），假如没有这些头、尾，只剩下一个长方形却称它为水牛，这就很可能是把牛皮加以简化，而给长方形赋予了牛皮的含义。现在的人们也赋予各种图形某些含义，这种现象对于我们来说并不生疏。我们看到的山峰、云朵的造型和石上的凿痕都是写实的纹样，自然界的各种形象往往通过人脑的想象被赋予多种新的含义，因为人是喜欢发挥想象力的。原始民族同样也喜欢这样做，这一点无可置疑。科赫·格林贝格Koch-Grünberg 对南美洲土著居民观察的结果证明了这一点。① 他讲到，印第安人往往临时住在渡口旁，观看河水的涨落，等待乘船航行。这时，有人偶尔看见岩石上某种自然的痕迹，就顺其势加以雕凿，成为某种形象。往往这种消遣性的创作尚未完成就上路了，后来的人看到了便继续凿刻。充分的证据表明，人们不仅把奇形怪状的岩石比作有生命的东西，并干脆认为这些岩石是人或兽类变的。普韦布洛印第安人关于本部族迁徙的传说中就讲到，人兽经过长途跋涉疲劳不

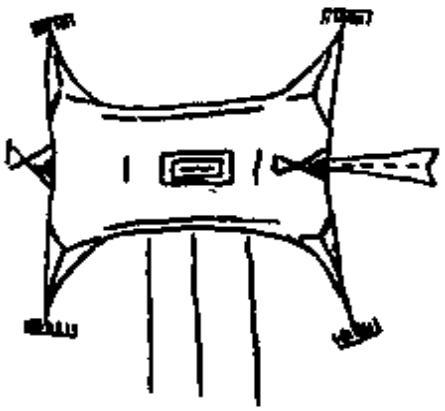


图 116　阿拉帕霍人表现水牛的纹样

① 科赫·格林贝格：《南美的石雕》，(südamerikanische Felszeichnungen)柏林，1907年版。

堪，一坐下来就变成了石头。至今当地的土人还可以指出鹰、男人、熊及背筐的女人等形态的岩石。温哥华岛的居民能指出传说中的一个英雄站在一块岩石上的脚印，不列颠哥伦比亚内地有一块大石头，当地人说是郊狼科约特(Coyote)的筐①。

为了说明这一点，我再谈谈北美印第安人当中广为流传的一种图案。他们的装饰艺术的特点是直线、三角形及长方形以各种形式的结合。有一种典型的纹样是，等边三角形里面有长方形，有些三角形下面还附有若干附加物（图117）。这种纹样在许多地区均有发现，大平原地区最多，西部高原部分地区和普韦布洛印第安人当中也出现过（图118）。在西部，这种纹样多见于森林地带居住的部落当中，新英格兰和拉布拉多 (Labrador) 内地出现的某些特殊的纹样也与此极为相似，大平原地区也有同类纹样，甚至有些完全相同，这些纹样决不可能是互不

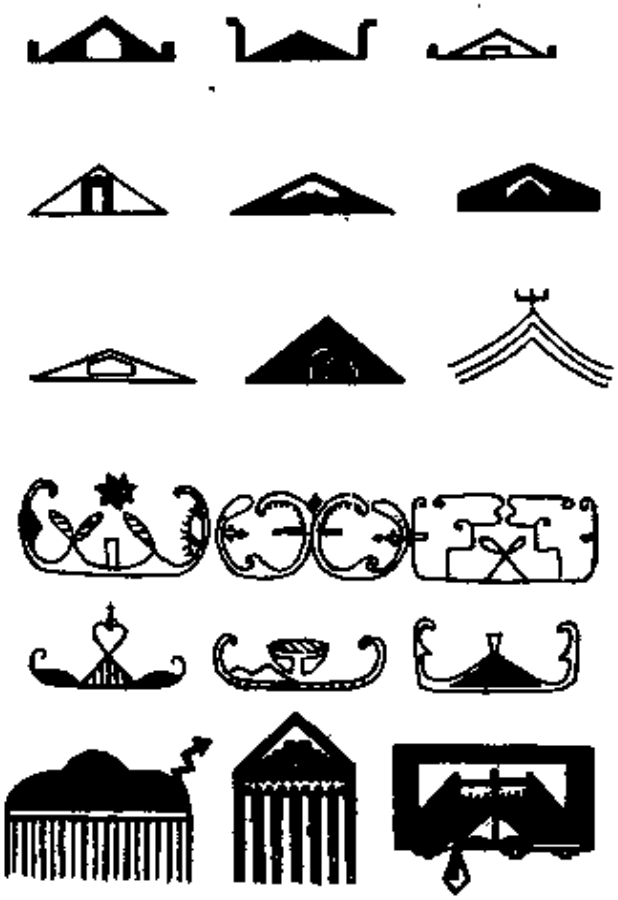


图 117 北美印第安人的纹样
前九个是阿拉帕霍人的；下面六个是东部阿尔衮琴人的；最下面的第一个是霍皮人；后两个是普韦布洛地区的出土文物

① 詹姆斯·A·泰特:《不列颠哥伦比亚的汤普逊印第安人》(The Thompson Indians of British Columbia，《杰塞普北太平洋探险队文献》第1卷，照片19。

相干地独自发展起来的，而是这一地区普遍的艺术形式的一部分，这种艺术形式在某一地区不断发展，很可能是若干部落艺术活动汇合的结果。三、四十年以前，在进化论的强大影响下，有些心理民族学者可能认为这种类似纹样的产生是由于人的头脑对于相同或类似的环境中的各种形态作出同样反映的结果。例如，丹尼尔·G·布林顿 (Daniel G. Brinton) 对于阿尔衮琴人 (Algonquin) 和易洛魁人 (Iroquois) 的类似神话就是这样解释的。然而自那以后，随着科学的不断发展，我们知道原始文化历史发展的复杂性并不亚于现代文明。因此，仅从邻近地区出现相同的现象而得出各自的起源毫无关连的理论已站不住脚了，这种理论已被所有严肃的研究者所抛弃。

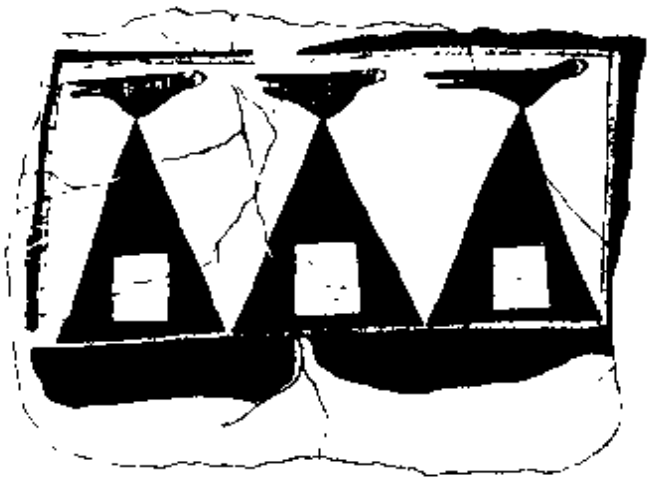


图 118 普韦布洛史前期三角形纹样

当我们研究某种纹样的含义时，会发现它的含义是多种多样而且极不相同的。前面已经说过，同一个部落里，不同的人对于同一纹样的解释不同，而不同部落却存在着对某种解释的较一致的倾向性。三角形纹样往往是锐角，三角形的边常有延长，超出顶点。例如，画一个帐篷就把支撑帐篷杆、门和钉篷的撅子都表现出来。也有的三角形是钝角，代表山峰，白底代表雪或沙地。三角形的边向下延长超过底部，代表泉水，大三角形里可以套着几个小三角形，这就是神话中上古时期的山，山上养着水牛，山下是白雪覆盖的平原，山坡上长满树木。普韦布洛印第安人的解

释就与此不同，他们那里土地贫瘠，雨量稀少，没有雨水庄稼就要枯死，随时存在着饥饿的威胁。他们的生活中共同关心的大事就是希望雨水充沛，谷物丰收。因此，他们就把象征的纹样解释为雨云。在他们的艺术品中，多角形比大平原地区印第安人少得多，他们往往用半圆弧形代替三角形。为了更为逼真地表现云朵，他们就把三个半圆弧画在一起，下面引出直线表示下雨。到了西部高原，肖肖尼人喜欢用钝角三角形表示地貌，钝角三角形在他们看来表示山口和栅栏围起的寨子。由此再向北，那里的艺术品中则找不到完整的四边形，而普遍见到的是三角形底部画着许多突出部分，据解释这些三角形表示熊爪，三角形是脚掌，下面突出部分表示爪尖。到了东部森林地区，纹样又有所发展，三角形变得极为狭窄，三角形里面容纳不下长方形，于是长方形即变为小三角形，三角形的边超出顶点，比达科他印第安人超出的部位更多，三角形的边上加上几条近乎垂直的线，这样一来很象鱼尾巴，而其含义也正是如此。新英格兰的情况就更为奇特，在那里也有大三角形内套着小三角形的纹样，但上面加上了美洲东部艺术所特有的曲线，这种纹样其含义又有所不同，它表示城镇、部落或酋长。

上述这些部落均未发现从较为写实的纹样发展成为非写实三角形的现象。西部部落的写实纹样几乎全部部是稚拙的多角纹样，找不到从这种象形纹样发展成为装饰纹样的痕迹。东部部落的编织和纺织品中出现的写实纹样较多，从这类纹样中看不出与三角形纹样有什么联系。有人认为，由于存在一种公认的形式，因而各种不同的写实纹样只能逐渐变得一致。这种理论是缺乏事实根据的，原因是没有找到过渡性质的纹样。因此，我们的结论是：纹样相同而含义不同的原因不在于写实纹样的逐步几何化，而在

于旧的传统纹样逐渐被赋予新的含义。许多含义至今仍不确定这一事实就可证明这一点。克拉克·威斯勒认为，黑脚印第安人并不认为这些纹样有任何含义。[1]处于不同情况下的阿拉帕霍人则持不同的看法，各种礼仪方面的器物其含义较为明确，而衣服、口袋和其他物品的解释则带有很大的主观性，结果因人而易。

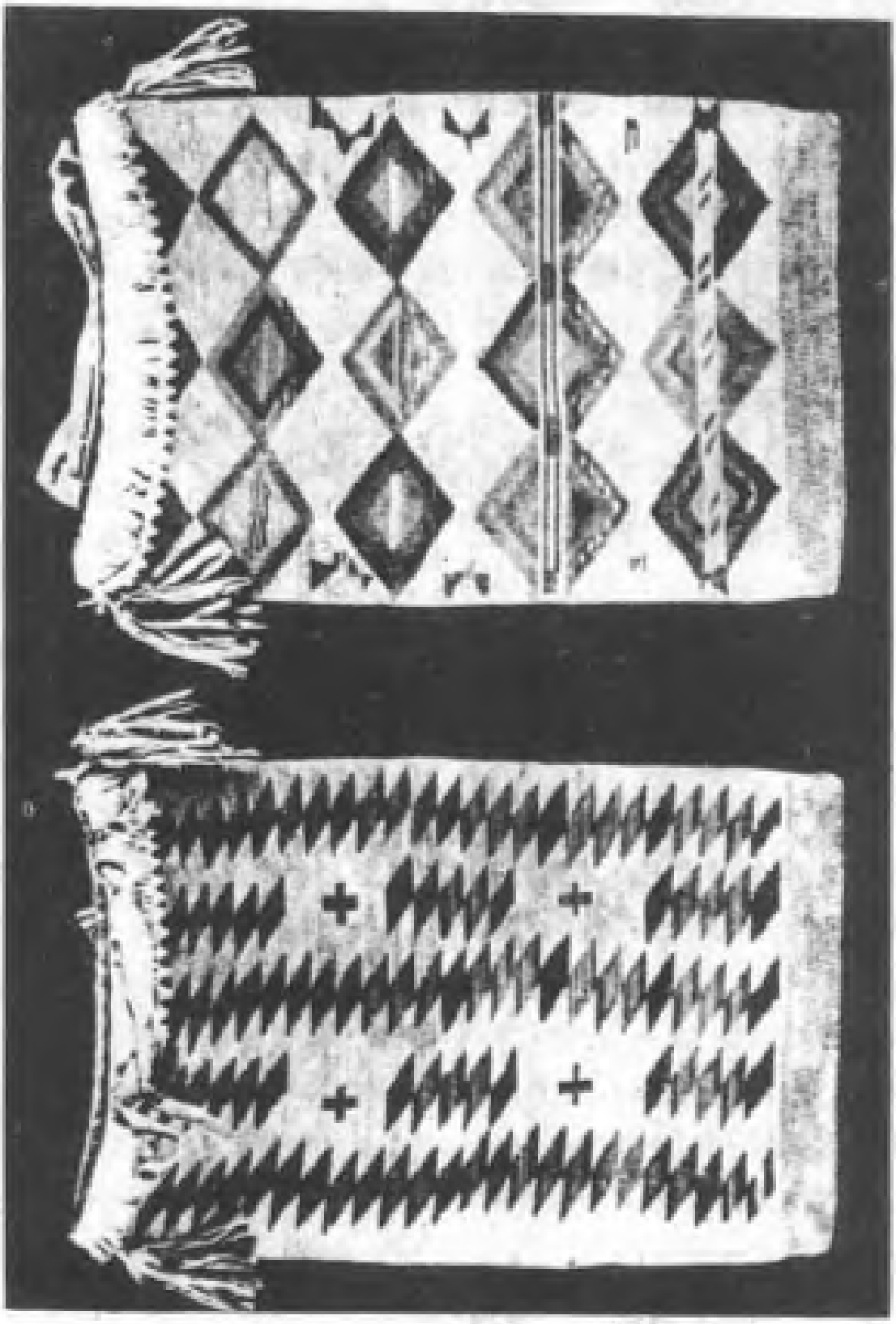
各种装饰品的含义往往决定于佩戴者的社会地位或社会关系，这一点在达科他印第安人中间表现得尤为突出。过去，他们用刺猬针绣制艺术品，现在则用珠串代替，许多装饰图案是男女通用的，但含义各异。摇篮上或女人裹腿上的菱形图案旁边加双三角形的纹样，据解释表示乌龟，而乌龟是同婴儿诞生及女性的成熟有密切联系的一种象征，同样的纹样放在男人的裹腿上则表示伏诛的敌人[2]。

还可举出另外一例，说明人们赋予艺术品以含义的过程。有一次，我在不列颠哥伦比亚从一个老妇人手中买到一个编织的提包，包上的装饰是许多菱形并绣有若干十字的纹样。我向她询问纹样的含义，她告诉我说，这个包是她从邻近的部落买来的，至于包上的图案原本的含义，这位妇人一无所知——甚至原来究竟有无含义都成问题，因为那个部落没有解释纹样的习惯。那位老妇人认为，菱形象征着一串湖泊，当中有河流连接，菱形的绿色边缘代表岸上的植物，里面的黄色表示浅滩，中心的蓝色代表深水，看来她自己对于这些解释并不是完全肯定的。她自己又在包上绣了象征一群鸟的纹样，鸟朝着湖泊飞翔。这样，她就把自己

---

① 见《美国自然历史博物馆公报》第18卷，第276页。

② 克拉克·威斯勒：《达科他印第安人的装饰艺术》(Decorative Art of the Sioux Indians)，《美国自然历史博物馆公报》，第18卷，第253、273页。



照片7　不列颠哥伦比亚的绣袋

的理解更为真实化，让她的朋友更易看懂(照片 7)。

阿拉斯加爱斯基摩人针盒上的图案是从非写实纹样向写实纹样发展的极好例证。必须记住，无论是东部还是西部，所有的爱斯基摩部落都非常喜欢雕刻，他们制作的许多小动物形象并没有任何实用价值，仅是单纯出于艺术兴趣。他们所使用的许多小用品均是动物形态。牙雕工人的头脑中充满了表现各种动物的造型。阿拉斯加的针盒上有一种程式化的纹样，大多数针盒均与此雷同(图119)。这种针盒是一个当中微微凸起的管子，上端有凸圆，凸圆之下有两个对称的纽。在管身上，穿过凸圆有一条窄凹槽，槽的两边用平行的双线将凸圆与管身割开，线的下端略有若干分叉，凸圆的两端和凹槽的上端边缘上均刻着线条，管的下端刻着一圈交错的花纹。这种形式可以认为同赫德森湾的一种古代针盒形状有关，这种古代针盒其特点是管状，上端有凸圆，中部有较大的一对双翅。我认为，阿拉斯加针盒上端的对称的纽就是从这种双翅形态发展而来的。有的针盒上的纽小得几乎看不到，需用手摸才能感觉到。不论其历史发展如何，阿拉斯加的针盒大多属于这类形态，几何形体上的变化甚少①。

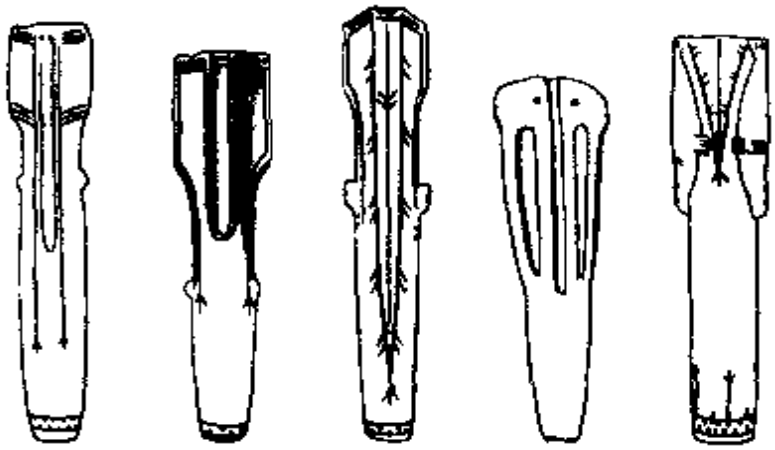


图 119　阿拉斯加的针盒

① 见弗朗兹·博厄斯:《阿拉斯加针盒上的装饰图案》(Decorative Designs on Alaskan Needlecases),《美国国家博物馆记录汇编》，第 34 卷，第 321—344 页(1908年)，华盛顿。

许多针盒其一部或全部都饰有代表性的纹样。有的针盒上的两个纽是海豹头的形状，这种纽比其他略大一些，加上眼睛和嘴，便给人一种海豹头形象的效果（图119c）；有的凸圆做成海象头（图119d）或其他适合凸圆形状的形象（图119e），上面的点作为眼睛。倘若将凸圆的里面切去，保留外面的形状不动，这样看上去就象长着长牙的海象头。有时，做出几个同样的海象头，使得整个针盒的面目皆非；有的针盒的下端加上海豹头，结果整个针盒的下半部就成了海豹的形状。

必须注意，对称凸点是这类针盒的共同特点，尽管这类形式同下端的海豹头的形式有所差异。如果说这些加在针盒上的动物形象是几何纹样的来源，那是不可能的。相反，正是因为几何形体的普遍和重复出现，其形式同爱斯基摩人并无差异，而且这种几何形体纹样也见于其他非动物形状的物品中，这就进一步证明了，不论凸圆和双纽的起源何在，最初的纹样却是几何形的。同时可以想见，当初的制造者可能是喜欢雕刻动物形象，以致创造出了上述各种形态。

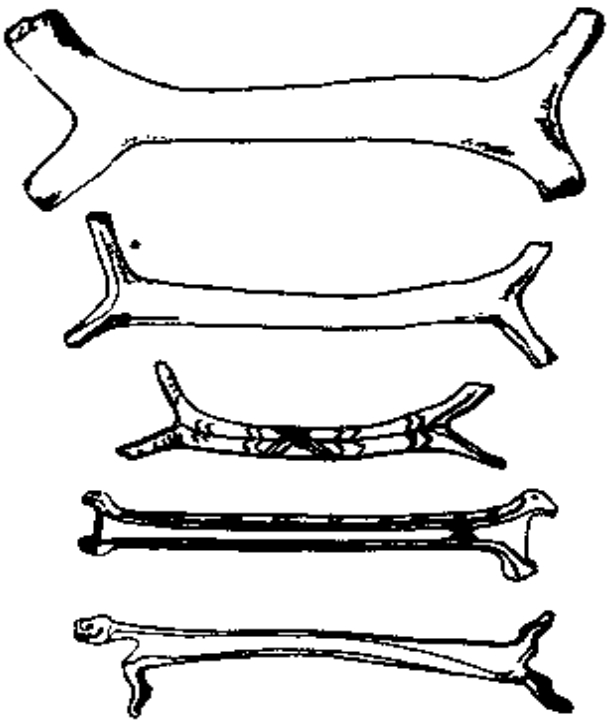


图 120　阿拉斯加爱斯基摩人的缠线板

同样值得注意的是阿拉斯加爱斯基摩人使用的线板，其原始形状是一条驯鹿的角，切成图120中的形状，后来逐渐制成了动物的形象。有一个上面饰有几何图案，有三个顶端做成动物的

头型：一个用两个分杈做成海豹头，另一端制成鳍状，当中用长线相连；还有一个做成一只狼的形状，但其形状被扭曲了，狼头在一端的一个分杈上，前腿在同一端的另一分杈上，另一端的两个分杈雕成两条后腿。

阿拉斯加爱斯基摩人使用的拉直箭杆的工具和雪刀也有类似的装饰。①

上述各例可以充分证明，很多纹样的含义是后来人们想象出来的，一些非写实纹样的含义其来源也正在此。因此，没有必要认为所有非写实的装饰图案都是从写实图案发展而来的。亚尔玛·斯托尔波(Hjalmar Stolpe)在原始艺术的研究方面做出很大的贡献，但是他过分地强调了写实图案的重要性。他认为，所有非写实纹样都必然起源于写实图形。斯蒂芬也发表了同样的见解。在这里可以举出一例说明斯托尔波的观点。格陵兰东部的爱斯基摩人使用的眼罩，上面的装饰是顺序排列的多块带槽的象牙条。据斯托尔波解释，这种纹样起源于海豹形的雕刻，由于海豹图案有规律地重复，因而加以简化了(图121)。然而我们知道，当爱斯基摩人制造小型的兽牙制品，如套锁钩一类东西时，就已经用这种方式雕刻海象牙了。由于他们长期制作这类物品，故自然习惯了这种装饰形态。这样就没有必要认为这种纹样非有写实的起源不可。

把上述的一种文物的生产过程同一些重要的民族现象进行对比是大有裨益的，从上述实例可以作出初步的结论：同一纹样可以赋予不同的含义，纹样不变而含义不同，这种现象不仅存在于整个部落，而且出于个人的爱好。我们发现，这种现象决不仅限

---

① E·W·纳尔逊：《白令海峡一带的爱斯基摩人》(The Eskimo about Bering Strait)，《美国民族局年报》，第18卷，第10、48、94页。

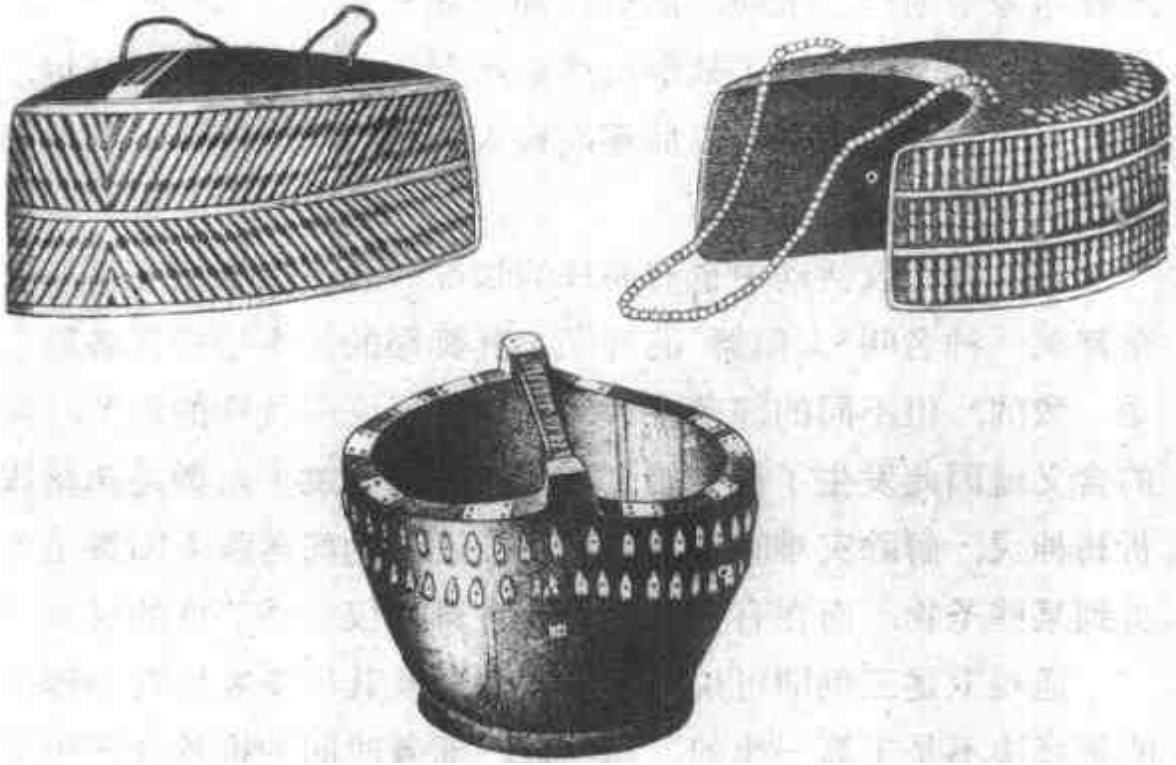


图 121　阿曼萨利克(Ammassalik)的眼罩和容器

于艺术，在神话和宗教仪式中同样存在，即表面的形式不变而其含义则千变万化。象某些图案广泛流传一样，在某些地区普遍流传的神话故事，其主题甚至整个故事的结构都完全一样。如众所周知的"神奇逃遁"的故事，是传播最广的神话故事之一，在北美许多地区均有传闻。爱斯基摩人认为，这个故事说明了雾的来源，而在不列颠哥伦比亚被理解为某些食人仪式的来源。另一个例子是所谓星星娶妻的故事，内容是说两个姑娘被星星摄到天空。这个故事也传播得很广，并被用来解释各种各样的现象。两个姑娘中有一个生了儿子，这个儿子后来成为了文化英雄，杀死了侵害人类的魔鬼。各个部落的习俗、礼仪和各种特权都按照本部落的需要从这个故事中得到解释。德哈尔特(Dähnhardt) 从世界各地搜集的自然神话中就有许多用同一情节解释极为不同的现象的故

事。① 这就表明，如果认为这些故事是人们从对各种自然现象的直接印象中创作出来的，那么这种解释显然是站不住脚的。相反地应该看到，是先有了故事后逐渐加上了各种解释。同样地，也是先有了各种艺术形象以后逐渐被人按照自己或部落的特殊想法赋予了不同的含义。

在各种礼仪活动中也有同样的情况。北美大平原几乎所有部落都跳一种名叫"太阳舞"的舞蹈。其舞蹈的基本结构在各地大体是一致的，但不同的部落在舞蹈中加进了许多特殊的细节，舞蹈的含义就因此发生了很大的变化。有的地方跳太阳舞是部落履行祈祷神灵、解除灾难时许下的诺言；还有的部落跳太阳舞是为了得到某些圣物；而在有些部落，这种舞蹈仅是季节性的仪式。②

通观上述三例即可说明，一种习俗及其历史发展在心理学上的解释决不是千篇一律的。相反地，随着时间的推移便产生了多种异样的解释，而这些解释的性质又决定于各个民族的文化兴趣。因之，心理学的解释就很可能丝毫不受具体的历史环境的影响，尽管有的部落按照某种固定的方法解释某些艺术形象，但这一事实本身并不能说明这些艺术形象的起源在于其物体写实的表现形式。

或许可以承认，上述在北美发现的三角形纹样是一种特殊情况，在那里这种论点可以令人信服，因为不存在过渡性的纹样。如果找到一系列连续发展的纹样的实例，而这种发展又是从最写实开始，以纯几何形体告终，那样就可以得出结论：整个纹样的

---

① 奥斯卡·德哈尔特：《民间传说》(Natursagen) 第4卷，莱比锡，1912年。

② 莱斯利·施皮尔：《美国自然历史博物馆人类学论文集》(Anlhropological Papers of the American Mureum of Natural History)第16卷，第457页以下，1921年。

发展方向是从写实到非写实形体。上面说过，在缺乏历史根据的情况下，即可认为发展方向是相反的。上述的所有事例都是经过对原始民族的实地考察，调查了各种纹样的含义后搜集而来的，其间写实的和非写实的纹样往往同时出现，这样就有必要作出解释，说明为什么有些出色的艺术家使用一种形式，有的则使用另一种形式，以及同一个艺术家为什么竟会把两种形式结合运用。

有一种普遍的说法认为：往往有这种情况，由于制作技术不佳，纹样的质量很差，结果使人对其含义产生误解。我认为这种解释是没有根据的。因为，从现有的原始民族普遍的情况来看，土著人民自制器物时并不存在拙劣的工艺，冯·登·斯蒂芬看到的南美印第安人的陶器和绘画、新几内亚的鳄鱼箭以及弗里盖特鸟的雕刻，其工艺都是极为精细的。我们往往看到，有的民族用低劣的产品同邻近的部落交换，而把优质的产品留为自用。例如，温哥华岛的土著居民把一种掺上差浆果制成的浆果饼拿出去交换物品，而自用的浆果饼是用乌饭树浆果或肉红色浆果做成的，里面决不掺用劣质原料。作为拿出去交换的物品，有时也会出现由于忙于大量生产致使加工质量下降的现象。在这种情况下，这种特殊的原因究竟会给艺术产品带来什么样的影响呢？如果加工质量低劣，其结果是会引起人们对产品含义的误解呢还是会产生非写实的形体？始尔弗 (Balfour) 曾设法澄清这个问题，他叫一个土著人仿制一件东西，然后用仿制品作模型，进行再仿制，这样连续下去，最后的产品，变形的程度简直令人吃惊。运用高度发达的技术制作的产品，经过技术较低的人仿制以后，就会产生这样的结果。典型的例子是克特克 (keltic) 人① 仿制希腊钱币，仿

① 见马克斯·艾伯特：《史前史实用词典》(Reallexikon der Vorgeschichte) 第 6 卷，第301页以下。

制品的质量逐渐下降，最后完全辨认不出原来的图案。但这个事例在这里是不适用的，因为我们通常遇到的情况不是一个民族仿制另一个技术更为发达民族的产品，而是同一个部落内部互相仿制。

我观察过现代工厂生产的效果，也看过某些墨西哥人低劣的工艺产品。墨西哥西部生产的盘子，用木葫芦作为原料，上面涂着橙色的漆，然后再用绿漆以撒色方法制成图案，这种工艺可能来自西班牙。有些古老的木盘制作极为精细，大多饰以动物纹样，如鹿、鱼等，现在的产品就粗糙的多，制出来马上到市场上出售。如在瓦哈卡(Oaxaca)（图122），有些盘子上仍保留着古老的鱼形图案，但更为多见的是树叶图案，这种情况就会产生鲍尔弗所说的对纹样含义误解的现象。鱼鳃的位置变成树叶的底部；鱼头与树叶的底部相当；鱼鳍相当于树叶边缘的突出部分；鱼骨相当于叶脉。由于鱼纹和叶纹在现代产品中也能看到，故不能确定这是由于误解造成的纹样变形。生产者的心理状态很可能是想用新的题材代替旧的，但新的题材又不能脱离旧的程式的束缚，下文将谈到这种情况的潜在作用。

图 122　瓦哈卡人用木葫芦制作的容器上的图案

另一个突出的例子是古代墨西哥谷的居民制造出售的一种陶器，这种陶器是大量生产的，犹如萨哈冈 (Sahagun) ① 所说，是拿到市场去卖的。这些器皿显而易见是工厂的产品，有些粗制滥造。阿兰特克人的陶器其形式千篇一律。德拉埃斯特雷亚 (Sierra de La Estrella)山脚下的一个小村庄库尔胡坎(Culhuacan)出产一种粗糙的陶器，在当地有一种泥沼地的土壤，过去是用来垫花圃的，在这种土壤里发现了许多陶器碎片，其陶片很厚，橙红色上面漆有黑色，很明显这是当地的产品，比特斯科科 (Texcoco)（图123）生产的轻陶器颜色要暗，上面画的线宽且粗糙。然特斯科科陶器的花纹是极其精细的。这些花纹单调的陶器由于快速

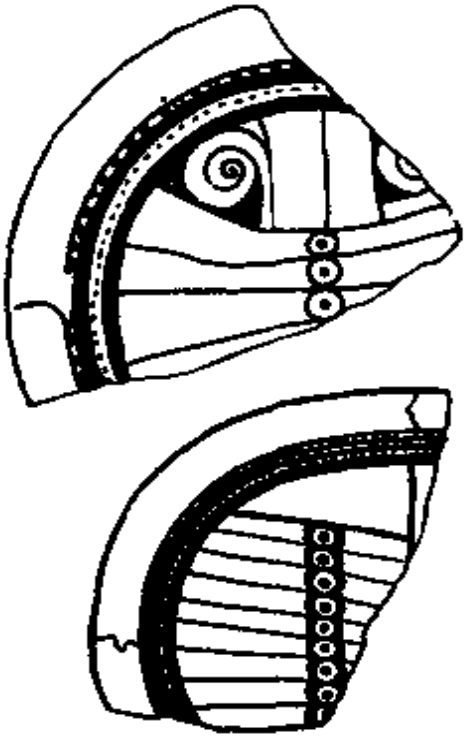


图 123　特斯科科陶器的碎片

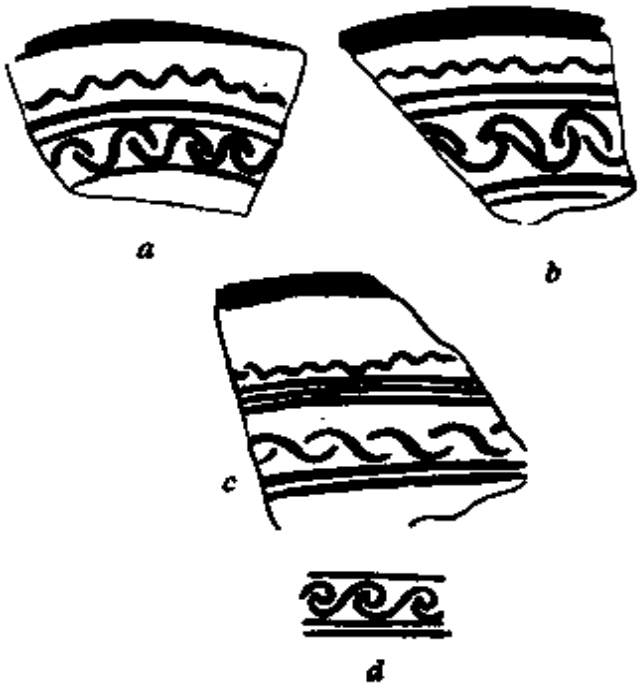



图 124　库尔胡坎陶器上的纹样

① 伯纳迪诺·德·萨哈冈：《新西班牙通史》(Historia general de Las cosas de Nueva España) 斯·姆·德·巴斯塔罗特出版社，墨西哥版，1930年，第3卷，第56页。

生产的需要，使其纹样具有一种独特的形式，犹如手写字体的多种风格一样——由于画工用刷子方法的不同，使得产品形成了不同的风格[1]。在此选几例说明加工过程的匆忙对图案的影响。应当注意，器皿上的若干线条都是以相同方向画出的，这就表明画工的手是按习惯方式运动的。

从一幅最简单的图案可以看出粗制滥造和个人风格发展的结果。图124的装饰纹样是由许多串连在一起的S形组成，从图124b中的曲线可以看出，本来可能是S型花纹，后因质量下降而逐渐变成了曲线，而c中的线条就画得很细。图124d是器皿外部的装饰，图中S型曲线非常有规则地连在一起，形成一种新的纹样。

另一个例子也可以说明加工过急的结果，上面的图案是一条曲线和两条竖线有规律地重复，这种纹样很可能是从一个圆圈加两条竖线演变而来的，如特斯科科陶器上精制的图案那样（图125a）。图125b、c是库尔胡坎生产的类似的陶器，这些陶器上面的曲线有时被细针密缕地绘成圆圈（b、c），整体看来是一条螺旋状的花纹。这种图案的发展，最显著的特点往往是垂直线倾斜（图126）。按照画工的习惯，这些条纹有的从右上到左下大量倾斜，（a、b里面，c、d外面），而e和f中的线条是从左到右的。由于生产时赶速度，原

图 125　库尔胡坎陶器上的纹样

① 见弗朗兹·博厄斯和马纽尔·加米奥：《考古藏品图集》(Album de colleciones arqueológicas) 墨西哥版，1912年。

来的垂直线就变成了勾状，这种特征非常明显。所以完全可以看出许多产品是出于一人之手。

这种图案还有一种处理方法，图127a中螺旋线的方向和常规的方向相反，两条螺旋线之间用一条垂直线分开，第一条螺旋线的顶端代替了第二条垂直线，这种处理方法也是较常见的。有时螺旋线不是划到头后中断，而是继续画到垂直线下面去(b)。再有一种方法是在螺旋线下另外画一或二条水平线(c)。

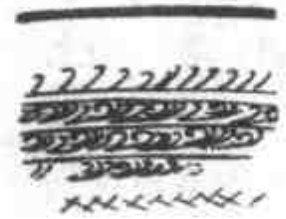


Fig. 126.

Fig. 127.

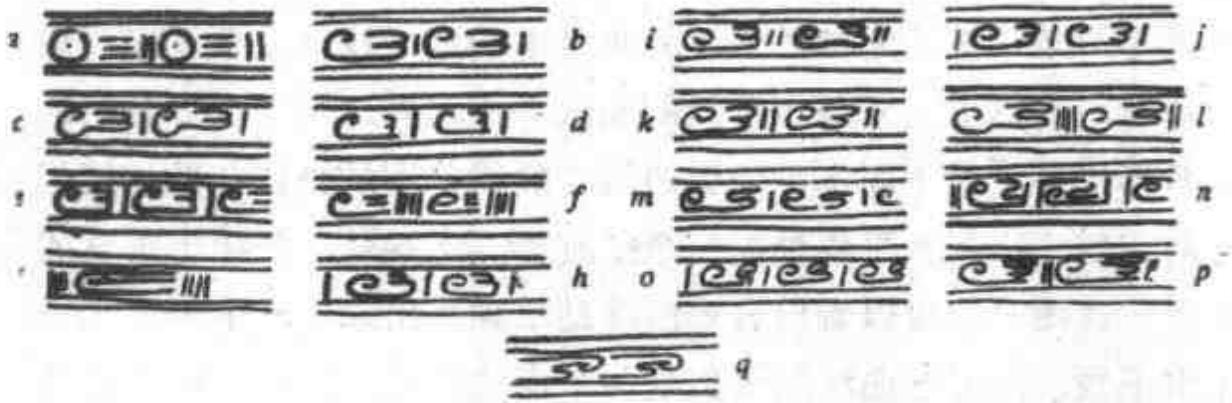



图 126、127、128：库尔胡坎陶器上的纹样

还有一些制品常有一种图案，即一条螺旋线上面加上若干曲线组合而成，这种图案一开始可能是圆圈和直线的组合（图128a）。由于生产的匆忙，圆圈的中心同圆圈连结起来，结果形成螺旋线，有时螺旋线变成了勾状（b），而圆圈的最低点向前延伸，用水平线衔接起来。在绝大多数器皿中，其纹样的圆圈和沿着圆圈的刻线之间有一明显的转折，至少在最下面的横线上有一弯曲（c）。最早的纹样如何逐渐演变，这完全决定于制造者个人转动画笔的独特方式。许多产品上（b、c），螺旋线同最下面水平线衔接后向回转弯，接上中心的水平线，这是一笔画出的，然后再加一笔，画上上面的水平线，这条线和当中部分衔接形成一个钩。还有的（d、e）螺旋线和最下面的水平线也是这样画出来的。但水平线是单独画的，方法是从上向下画成一个直角，然后加上中心线。这样，螺旋线与水平线之间的角即成锐角。图128f中的水平线是同曲线分离的，g中的水平线很长，面中间的一条水平线，显然是同螺旋线一笔画出的。h的绘画方法与b和c相同，只是上面的水平线略短。i的制作方法也是一样，其不同在于下面的水平线向上翘起，然后又突然截断。同时，最上和当中的两条水平线画成一个马蹄形的曲线；j和k的绘画方法则与上述皆然不同，这两组上面也有螺旋线，但水平线是单独画上去的，其形状如图a3；图l和m中，整条曲线是一条连贯的完整的线，结果当中的水平线就重叠过来，成为环状。在这里，三条水平线的画法各不相同，从左上方开始的长S形代替了最下面水平线旁边附着的线条，d的画法与此相同但方向相反。三条水平线画成一个螺旋形，下端是一条接近垂直的短线，在图P中可以看出S形曲线是单独画出来的，中央多了一条水平线，同时S曲线的最低处与下面的水平线衔接，很象反转来的q 形花纹。同时，螺旋线的中心加上S 形花纹，这样就形成

一种完全异样的图案。

我认为，彩绘、陶器上极不规则的纹样也必须用同样的方法才能解释。在这方面的另一个例子是奇里基人（图129）的一种叫作鳄鱼的陶器。W·H·霍姆斯就是根据这种器皿提出了一种观点的。他认为几何纹样是从写实纹样逐步退化形成的。陶罐本身工艺质量很好，但上面的彩绘几乎全是很粗糙的，可以看出是由于大量生产的结果。这种陶器上有代表性的彩绘是曲线和点组成的，黑红线相间，当中加上点线，这种几何纹样或动物纹样的彩绘都非常粗劣。霍姆斯教授曾指出，点线是鳄鱼鳞的象征，但这并不能证明任何点线的来源都是鳄鱼的鳞。图 129 右上方的纹样可以看作是由黑线、红线和点线组成的粗糙的装饰图案。这种理解可能更为确切，因为从许多器皿看来，点线三角形比鳄鱼纹样传播更广，而鳄鱼纹样的出现可以理解为用画几何形体的方法画出来的结果。由于加工的粗糙以及画工的习惯动作有别，可能使动物纹样逐渐地退化变形。然面并不能由此证明，鳄鱼纹样比线和点线纹样出现更早。同时还应注意，通常被视为鳄鱼嘴标志的形态比鳄鱼形象本身传播更广。猴子图案也有类似现象。在哥斯达黎加内地和南美洲若干地区发现的古怪的项圈也有同样的现象。

同样具有启发意义的是，有的陶器表面作出了若干突出的纽或带纹。据G·G·麦克卡迪博士解释，这种现象是由犰狳的纹样退化而来的①。这些陶器的基本特点都是器皿的表面或其他部位，如腿、颈、肩或柄上有许多圆形或长条的突出部分，这些突出

① 乔治·格兰特·麦克迪：《奇里基文物的研究》(A Study of Chiriquian Antiquities)，《康涅狄格艺术科学院备忘录》，第 3 卷，第48页以后，1911年。

图 129　奇里基陶器上的鳄鱼图案

部分上面饰以平行的短纹；突出的椭圆形上面有一条或几条线，往往代表眼睛；与此类似的突出部分上有几条平行线代表脚；平行的短带上加平行的短十字线，往往见于表现动物的形体上，在花瓶的外部有时也有这种装饰。C·V·哈特曼博士(C. V. Hartman)[1]和S·K·洛思曼(S. K. Lothrop)[2]在哥斯达黎加其他地区发现了同样的制品，这种装饰在制作技术上同奇里基的产品非常近似，因此可以肯定它们来源于相同的制造方法。这种装饰方法传播甚广，直到中美洲和西印度群岛均有发现。这是古代器皿最突出的特点，尤其是同时期的陶俑均是在主体上附加突出的圆形和带状制成的，眼睛总是用在一个突出点上加一条或几条刻痕来表现的。直到很久以后，厄瓜多尔还使用同样的制造法。[3]在托尔特克(Toltec)文化时期[4]；用突出部分装饰器皿的方法发展到了高潮。这种方法在北美并不多见，密西西比河中游发现的古器皿的残片上有雕刻着刀纹的带状突起，但并不能成为有显著特色的典例，这种装饰在中美洲早期高度发展的陶器上屡见不鲜。与此相反，非洲的陶器上这种装饰极为罕见。在非洲，工艺精良的陶器颇多，陶器盖子上动物的形象很可能是用同样的方法生产的。[5]

---

① C·V·哈特曼：《哥斯达黎加的考古研究者》(Archaeological Researchers in Costa Rica)，斯德哥尔摩1901年版。

② 塞缪尔·柯克兰·洛思罗：《哥斯达黎加和尼加拉瓜的陶器》(Pottery of Costa Rica and Nicaragua)，纽约，美洲印第安人博物馆，海伊基金会，1926年版。

③ 马歇尔·萨维尔：《厄瓜多尔马纳比的文物》(The Antiquities of Manabi)，纽约1910年版。

④ 托尔特克人是墨西哥中部和南部古代纳瓦特尔人的分支，他们的文化在公元一千年左右甚为繁荣。——译者

⑤ 参见比属刚果巴纳纳地区红色陶器的凸纹装饰。《刚果博物馆年报》、《土著民族器皿的分析研究》(Notes analytiques sar les collections ethnographiques)，布鲁塞尔1907年版，“土著工业”照片3，图34。

欧洲史前期的陶器也是同样，在摩拉维亚人(Moravia)和其他地区晚一些时期的陶器上，也有纽状的装饰。制造陶器时，有的用薄片的陶土贴在表面成为装饰，这同上述的美洲陶器的装饰有些近似。但是，由于前者的制作材料尚处于半流体状态，因之处理的工艺就不及美洲古陶器那样得心应手。欧洲史前时期有些陶器上面也有突起的装饰，但显而易见这是在模仿青铜器上的镂空装饰，而且还是较近的产品。格迈勒巴恩(Gemeinbarn)出土的粘土器皿上面也有附加的动物形象，看来也象是模仿金属器皿的造型，但在技术上远不及中美洲陶器那样成熟。

奇里基陶器上的槽形腿比其他陶器突起的装饰更有力地证明了，这一地区的纹样无疑可以被认为是广大地区一种特殊艺术形象发展的代表。这种槽形腿状比鱼形的传播更广①。

由此可以得出结论，用突出点和带制造犰狳主题的方法同在器皿上附加装饰的方法有其历史的联系，犰狳主题只能是在器皿表面粘贴材料制造动物主题的表现形式之一，不能认为这些粘贴的材料就是犰狳的象征，也不能把用这种方法做出的动物形象一律解释为犰狳。

这种观点主要是说，各个地区的工匠在生产过程中普遍使用同样的技术主题和形象主题，但不同的地区在细节上的表现则有所不同。这些技术和形式的主题，构成了画工生产中的主要特点，他所创作的几何主题或生活主题就是由此而来的，如果工匠的手法和构想使他们制作槽形或凸纹装饰，他们就会在自己的作品中实现这些构想。

有些研究者企图证明非写实的几何纹样是由写实表现的退化

---

① 见弗朗兹·博厄斯和马纽尔·加米奥：《考古藏品图集》，墨西哥1912年版，照片36、42、51。

而产生的，他们普遍忽视了工匠的习惯手法和纹样的安排对于产品形式的巨大影响。如果一个工匠善于用长方形、圆形或其他形状组织自己的装饰主题，而另一个工匠习惯于把装饰纹样安排在大面积或长带状的面积内，那么两者的结果必定是皆然不同的。倘若工匠习惯于用铸造和附加材料的方法做出凸起的图案来装饰陶器的表面，这样生产出的陶器同用绘画或雕刻的方法制作效果一定是两样的。如果工匠习惯使用线条、点线或圆圈，也会影响到整个图案的风格。我认为可以肯定：如果工匠的习惯是使用点线和直线相结合的方法，那么他在以后表现动物时也会使用这种方法。习惯手法究竟从何而来，这恐怕只能从技术加工过程、某种工序的安排以及常用的工具中加以研究。

对工厂的产品进行研究以后即会发现，粗制滥造的结果可以形成不同风格的特点，这种情况很象一个人的笔迹。根据每个工匠不同的风格可以识别许多人的产品。传统的手法只有在谨慎而又聪明的工匠手中使用时，才会产生新型的纹样；鲍尔弗对此有所论述。可以肯定这种现象在原始社会中是很少发生的。

我认为，图案的变化还有另一个更为重要的原因，在无论任何装饰图案都必须安排在一定的面积里的情况下，工匠往往不愿意由于面积的限制而把自己画好的图案切掉某些部分，而喜欢把图案加以变化，尽可能把它装在限定的框框里。例如，画一只展翅的鸟需占一个方形面积，但如果装饰的面积是窄长形的，那么工匠就会把鸟的躯体和头弯转过来并把双翅的形状加以变化，从而把整个图案挤进规定的空间里。亨利·鲍尔弗指出，中国的一条锦带上变化了的蝙蝠形象即其一例(图130)。①

---

① 《艺术的演变》(The Evolution of Art)，1893年，第50页。

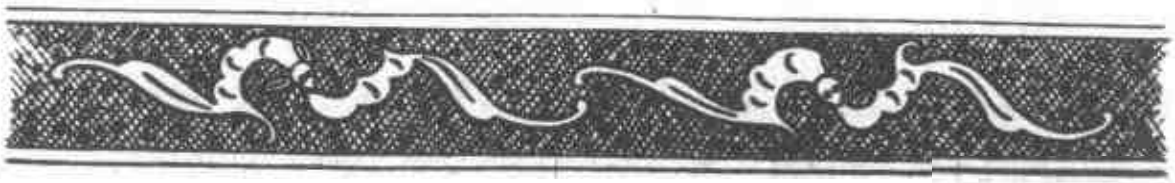


图 130　中国刺绣上的蝙蝠图案

西北沿岸的印第安人最善于变化动物的外形，只要有必要就尽量改动这些形象，把要画的图案安排在限定的面积之内，他们的这种方法将在下文详加论述。

田纳西州古墓中出土的蚌盘上有响尾蛇图案(图131)。图131a中可以清楚地看出蛇头和向上翘的上额；嘴后面是若干圆圈，代表眼睛；蛇的身体沿下缘向左盘旋直到盘边即是蛇尾。b、a两图很相似，其区别在于b里的蛇身未加纹饰，尾巴在眼睛上面的后方。c图保留了同样的形态，眼睛周围加了一条长弧及若干小圈。d图里的形态稍有变化，较易辨认的是眼睛，紧靠眼睛右方是蛇嘴和牙齿。其形态较前几幅更为直立，蛇体的位置未变，仍旧沿着边缘盘绕，尽头是蛇尾。e图中的蛇尾较短，眼睛也变成了小圈．蛇体和尾巴仍保持原状。

图 131　蚌盘上的响尾蛇图案

本书第二章中曾谈到形式因素对于装饰纹样有着深远的影

响，由于一定的装饰面积中的图案必须对称，致使其图案要有一定的改动，往往使其表现的形象发生很大的变化。婆罗洲（Borneo）发现的盾牌上可以看到颠倒对称的独特效果，整个盾牌是一个鬼脸，以中央垂直线左边的一半是整的，而右边的一半颠倒了。①

象征的表现手法还倾向于把形象加以简化，结果成为非常简单的示意图，这种倾向比按照限定的面积改变纹样的作法影响更大。上面讲过，象征的表现手法极为普遍，并且以多种形式出现，而象征中具有立体感的纹样往往是用透视方法创作的，有些民族的艺术介于象征与写实之间，结果就出现了写实形象和简化纹样同时并存的现象。古代的人面瓮和史前时期的石雕人形即属这一类，甚至现代的胸像及面部画均可认为是这种作法的继续。因为，它们并非全貌，而仅仅展示了人们认为最能表现人物特征的一部分，而身体的其余部分被衣服遮盖，这就遮去了一切可能存在的个人特征。这种形象的主要特点是用少数最具代表性的特色来表现事物。如果认为这样做就是逐渐打破了写实形象从而造成非写实形象的出现，那恐怕是错误的，因为实际情况并非如此，而两者是同时并存的。

① 阿·尔·海因：《婆罗洲达雅克人的绘画艺术》（Die bildende Künste bei den Dayaks of Borneo）图48、49、51。

# 第五章　风　　格

现在应该研究不同艺术的风格问题。上面我们已经讨论过一般的形式因素，即对称、匀称和特定的形式，但这些尚不能充分地说明某一具体的风格，因为装饰艺术的各种纹样都包含有这些因素。表现艺术比较容易发展各种不同的特色，因为不论是象征的、立体的或介乎两者之间的各种表现形式，都各自具有特殊而明显的特点。象征性的纹样根据制造的原则和构成的方法可以形成多种不同的表现艺术的形式，但除此以外，一切艺术风格都是由许多形式因素组成的，而这些形式因素就形成了艺术风格最具体的特色。新西兰人、美拉尼西亚人、非洲人、北美土人和爱斯基摩人均善于雕刻立体的人物形象，这些均属表现主义，但是各自都在形式上具有明显的特点，因此很容易辨别各自的起源。

现在我们来讨论一下，应该根据哪些原则说明各种艺术风格。同时，我们还要反躬自问，我们对于各种艺术风格的产生和发展的历史条件及心理条件，究竟了解到什么程度。

我们的讨论可以从一个简单的问题开始。上面讲过，某些非常优秀的技术工人——艺术匠师所制造的未加装饰的器物，也可以视为艺术品。这类产品包括磨光的石斧、雕凿的箭镞和矛头、铁制矛头、羹匙、箱子等等，总之日用品都在此列。其共同的特

点是，本来属于简单而粗糙的用具，但却是通过熟练而完善的工艺制造出来的，尽管这些用品有许多用途相同，但不同地区造出的形式各异。各地民族博物馆的藏品表明，在欧洲的制品产生影响以前，各个地区和各个不同的文化时期都创造了各自的艺术形式，并长期保持不变．这种现象一直持续到近代。

史前时期的和现代原始部落的许多用具都可以说明上述的情况。爱斯基摩人的投掷器即其一例，投掷器是用来加强某些手掷武器的力量，在使用上所有爱斯基摩部落并无区别，但是在制造形式上却有着明显的地区差异，我们可以从其形状准确地判断出产地来(图132)。

为了研究这一问题，必须了解产生这些固定形式的原因。投

图 132　爱斯基摩人的投掷器

a. 格棱兰　b. 昂加瓦海湾　c. 坎伯兰海峡
d. 巴罗角　e. 阿拉斯加　f. 闹姆角

掷器的形状显然和它的用途是分不开的。当巴芬兰（Baffinland）人学会了使用白令海（Bering Sea）地区生产的窄长的、一端稍宽的投掷器以后，就感觉到自己制造的同类产品不仅笨拙而且用起来不顺手。人手对于工具柄的适应性有一定的限度，如果器具的形状使用起来非常费力，就会降低投掷的准确性并且带来使用的困难。因此，形式的变化总是受到人们的习惯动作所形成的一定的限度的制约，如果一种新形状的器具样子虽然漂亮，却不符合手的运动习惯，那就不可能被广泛采用。器具的样式决定于人们的习惯动作，这些动作越带有基本的性质，其用品就越不易脱离传统的形式发生较大的变化。

从用具的形状可以看出，哪些是人们的习惯动作；有些习惯动作具有非常专门的特点。例如，上文谈到的使用投掷器的动作，有的动作是一般化的，而不同的人们在一般动作方面截然不同的习惯，必然影响到他们各自生产的工具和生活用品的形状。

只有太平洋诸岛的居民才使用划槽取火的方法；莫尔斯（Morse）讲述的各种不同的射箭方法；非洲广泛使用的投掷器在美洲大多地区则极为少见，这些例子都足以说明这一点。

在爱斯基摩人当中有一件有趣的事例，说明习惯动作的稳定性：古代的爱斯基摩人是很有创造性的，但是他们从没有用过锯来切割大块的兽骨，他们的切割方法是沿着切缝钻一串孔，然后用锄头或楔子把它分开，这些人好象从不曾有过薄片的石锯。

再举一个例子。从阿拉斯加到温哥华岛中部的北太平洋沿岸的印第安人没有凿制石器的工艺，他们所有的石器都是用锯、敲、琢和磨的方法制成的，软石料则用刀切割然后再用磨具磨制。在这些地区看不到北边相邻爱斯基摩部落和内地高原印第安人以及南海岸各个部落雕凿精美的石刀。

从人们用刀的方法也可以看到类似的现象，现代北美的木雕工人主要是使用弯刀，弯刀的刀刃是螺旋形表面的一部分，在出土的古物中很少见到这种刀①。所以不能确定古代是否广泛使用过这种切割方法。然而，这种切割方法在现代的美洲是普遍使用的②。这种刀的使用方法是向里拉，如用双柄刮刀一样。在非洲却是用木锉和直的双刃刀来进行切割的③。我发现这部书里只有一处提到使用类似镰刀的一种弯刀，那是用来刮箭杆和其他类似的用途。施瓦因弗思（Schweinfurth）④提到他在这一地区采访过的所有民族，甚至包括埃及人在内，只有芒巴图（Mangbattu）人习惯使用单刃的切刀，其他民族都使用双刃切刀。据说，讲伊拉（ILa）语的民族是用矛刃切割的⑤。

另一个例子也可以用来证明这一论点，即北美洲西北沿岸印第安人的锤子。华盛顿州沿岸部落使用的手锤，锤头是用一块石头做成，敲击面是横向的；温哥华岛部落用的锤头也是一块石头，锤头是圆柱形，用一端锤击，锤面是扁平的⑥；不列颠哥伦比亚北部的部落则使用重型的石锤，锤头绑在大木柄上。

---

① 哈伦·I·史密斯：《汤普逊河流域的考古》（Archaeology of the Thompson River Region），《杰塞普北太平洋探险队文献》，第1卷，图352d，第418页；詹姆斯·泰特：《汤普逊印第安人》出版社同上，图125、126，第184页；同书中河狸牙制的刀、图49，第144页。

② 奥蒂斯·T·梅森：《美国国家博物馆公报》第1部，第725页以下。

③ M·韦斯：《德属东非北部民族的起源》（Die Völkerstämme im Norden Deutsh-Ostafrikas），第421页以下；另见G·特斯曼：《庞圭人》第222页；J·切卡诺夫斯基：《卢旺达》第111页、155页。

④ G·施韦因福特：《在非洲的心脏》（Im Herzen von Afrika）第349页。

③ E·W·史密斯和A·M·戴尔：《北罗得西亚讲伊拉语的民族》（The Ila-speaking Peoples of Northern Rhodesia）第1卷，第199页。

⑥ 弗朗兹·博厄斯：《温哥华岛的夸扣特尔人》，《杰塞普北太平洋探险队文献》，第5卷，第314页以下。

另一方面，人们的习惯动作或习惯姿式也体现在家具和服装上。习惯于蹲着的部落没有凳子或椅子；习惯于仰卧而又经常使用繁复发饰的人们使用颈枕，在喜爱侧卧的人们当中就没有发现。

妇女服装的式样依随她们携带孩子的方式而变化。巴芬兰德的爱斯基摩女人是背着孩子走路的，她们佩带的头罩式样也同这个动作相适应。索斯安普敦岛（Southampton Island）和赫德森海峡（Hudson Strait）古代的妇女把孩子放在臀部，为了保护孩子，她们的靴子就特别宽大。

如果说人们的各种习惯是来自日常使用的用具，我看这并不太可能。事实是先有了习惯才有了各种物品的发明。后来两者间的关系可能会颠倒，这是由于世代相传的用品往往使得人们养成某些固定的习惯。

现代也有许多由于习惯动作形成用品形式的例子。许多手工业者使用的工具其形式长久不变；钢琴上键盘的形式也是永久性的，等等。这些均可说明这一问题。

人们的另一感觉器官经过长期训练以后也会形成某些固定不变的习惯，拉丁字母的形式即其一例。人们写字时手的习惯动作和人们心中字母的样式长时间的一致，使得字母的形式永久地固定下来，这种样式是非常难以更改创新的。

同样性质的另一个现象是语言的不变性。语言发音方面的基本特色来自习惯动作，而词汇和语法有时也决定听觉的习惯。所有这些，无论是使用工具还是运用语言，长期以来已在人们的头脑中完全适应了某些特定的习惯和某些感觉与动作之间的联系，结果使得人们很自然地对任何改变采取抗拒的态度。其原因是要改变必须忘掉旧的东西，学习新的东西。但必须指出：固定不变

不是绝对的，因为绝对的固定是不存在的。上述情况主要说明，人们对突然的改变往往是抗拒的。

另一方面，人们反对变化还表现在，长期以来对习以为常的某些形式产生了一定的感情。制造工具时，人们之所以肯于付出很多劳动，不是由于劳动本身给人以愉悦，而是出于愿意造出心爱的工具供自己使用。这种感情既包括使用工具时的习惯动作，也包括对于工具形状本身的喜爱。人们对于经常使用的工具的样式之所以采取保守的态度，并在制造时极力追求技术上的完美，其主要原因在此。

很显然，当工具的制造者和使用者是同一个人的时候；他对工具的感情便更为深厚。随着工具的替换日渐方便，人对工具的感情也就逐渐淡漠。有些土著民族，当欧洲制造的工具和产品输入以后，他们自造的用具就很快丧失了原有的美。

由此可见，许多用具的形式很少变化，而且各个地区生产的用品，其特点往往体现了人们某些特有的习惯动作或者某些感觉上的习惯反映，这些反应又大都是同特定的、文明的生产活动有紧密联系的。但也有些情况表明，人们对于用品样式的保守不能用这些理论来解释，当某些用品的使用方式并不取决于其形态时，则这种情况尤为突出。例如：一个篮子除用于输运货物以外，则无论它是圆形、长形、多角形还是无角形，对其使用价值并无影响。尽管如此，由于人们在长期使用中已经熟悉了这种用具，并产生了感情，故这种形态就固定下来。人们拒绝接受任何新的、不熟悉的形状，其表现形式是多样的：有的觉得某些形式不妥当；有的对用具赋予了特定的社会或宗教的价值；有的则出于迷信害怕改变。许多从事制造用具的人也喜欢长期生产同一样式的用具，在多数情况下是个人生产自己需要的用具。我认为，原始社会具

有创新才能的人不会比现代社会少，但也不会多于当今。因此，日常用品的生产者大多是在模仿而不是在创新。当人们看惯并且用惯了大量千篇一律的用具以后，便无形中限制了创新者自由想象的能力。在这些人中不存在现代工业那种时刻都有的刻意求新的欲望，正象当代的农民倘若没有城市影响的干扰，就会总是倾向于保守。这里的意思并不是说原始用具的形式都是一成不变的，实际情况绝非如此。实际情况是现代人们追逐时尚、日新月异的作法，在原始民族中是罕见的。现代人对于用品的形状也有保守的现象，因为只要改变用品的形状就需要改变使用的习惯。

现代房屋内部的装修尽管细节有所不同，但大体上是固定不变的；不同国家房屋的窗子总是保持一定的形状；教堂的建筑形式和不同地区的饮食习惯都表现出很大程度的保守性；各地男女服装的基本特点也在一定程度上具有这种特点。

当人们用新材料制造某种物品时，可以明显地者出在形状上的保守现象。旧的材料停止使用可能是由于材料的供应不足，也可能是由于生产者出于创造的欲望锐意创新。尽管有时旧的材料不再使用，但其形状却往往被保留下来了。愈是可塑性材料愈是容易弃旧换新。首先是陶土，其次是木材和石料，这些都是匠人用来模仿制造立体形象的材料。陶土是特别适合制造各种形状的材料。工匠掌握了和泥、塑造和煅烧等必要的技术以后即可仿制多种形象，这样就产生了陶制的贝壳盘、羹匙、葫芦形容器以及竹篮等，这种作法至今仍在继续。细瓷仿制的器物更是不可胜数，甚至可以用瓷仿造出非常精密的纺织纹理。我们在非洲看到粘土制的油灯，其形状显然是来源于古代的青铜灯。灯足模仿了青铜灯上铜丝足的形状。还有许多陶制器皿一看即知是篮子的仿制品。普韦布洛印第安人有一种用于祭祀带柄的粘土盘子，样子与一般

陶器不同，很象是编成的。

由于陶制品模仿各种形状的现象极多，这就将我们的理论向前推进了一步，即：所有陶器的原形都是从其他材料制品仿制而来的。舒赫阿尔特（Schuchardt）教授认为，新石器时代尖底的器皿可能是模仿兽皮瓶的形状。① 卡欣（Cashing）和霍姆斯倡导一种理论：陶器和陶器图案来自编筐，陶罐是先在筐胎上做好，然后把带有粘土外壳的筐一齐煅烧，筐烧掉后保留下来的粘土就成了筐状。② 作为这种理论的佐证，有人指出，已经发现了一些糊着粘土的筐，而且粘土的表面绘有筐的花纹。在我看来此说并不能令人信服，迄今发现的最古老的陶器都是非常粗糙的，并没有多种造型。爱斯基摩人用不经煅烧的粘土造灯，这种灯只是简单他用手捏成的，煅烧的方法可能是人们在粘土地上或坑里烧煮食物以后才发现的。他们并没有把粘土抹在筐上来防止漏水，况且编筐在当时要费大量的劳动，人们也不会有意把它毁掉。但是，在我的理论未经证实以前，我并不想把这些作为推翻其他理论的根据，对于我们来说，只需要说明许多陶器是模仿各种天然和人造物品的形态就足够了。

木雕、石雕，特别是可以用刀直接加工的软石料也有类似的现象，但不象陶器那样普遍。非洲有用木料仿制水牛角的用品；刚果地区有许多雕刻精美的木酒杯，下面装着石托，看起来很象陶制品；有些木头的仿制品是将几块木头雕刻以后拼在一起制成的；有些地区用形状相同的石头器皿代替木制器皿使用；人们最

---

① 卡尔·舒赫阿尔特：《古代欧洲》（Alteuropa），柏林1919年，第44页。

② W·H·霍姆斯：《陶土艺术的形状和装饰的起源与发展》（Origin and Development of Form and Ornament in Ceramic Art）；卡欣：《普韦布洛陶器的研究》，《民族学研究所年报》第4期，华盛顿1886年。但业已证明，这些罐子是先用筐作胎，做成以后取下烧制而成。

熟悉的石仿制品是欧洲史前时期的石斧，这些石斧是模仿南方的青铜武器的样式造成的；此外，南美洲古代的石椅是木椅的仿制品。

以上所谈仅是物品的整个形状，没有谈到上面的装饰。在关于单纯的形式因素的论述中，我们谈到了制造时的操作方法往往赋予产品的表面某些花纹，并且举出凿石、砍木以及制造粗糙的编织品时产生的花纹。这类表面的花纹对于以后装饰图案的发展所起的作用是无可估量的。木工砍凿一块大木板时，必须几次变换操作的位置才能砍全整块板面。随着工匠身体的移动，板上就会出现若干不同面积的异样花纹而又连在一起的现象。编织工人往往卖弄技巧从而很自然地做出不同的图案，这种现象尤为突出。例如，由于编织工人不满足于简单的上下动作，故意跳过几道编织线，这样他的动作的节奏就变得较为复杂；纺织品为了达到坚固的目的，在编织时要求按照一定的顺序跳过几道经纬线，这样一来，织物的表面就很快出现了斜纹图案，工人动作的节奏越复杂，产生的图案也就越丰富。但是我认为，如果把这种过程说成是所有重要的装饰图案的来源，那就未免过分了。要知道还有其它一些条件也能使人们发现装饰图案，这里说的是“发现”而不是“发明”。因为，既然有些人经过调查认为所有图案都起源于编织物，那么我的看法是，这些图案可能是由于工人们的操作、特别是在有节奏的动作中发现了某些图案的形成，这种情况居多数，而有意识地发明某些图案，对比之下则少得多。

我认为，之所以会出现许多简单的装饰因素，应该从操作技术上去寻求答案。上面谈过直线和有规律的曲线，象圆圈和螺旋形，都是来自准确的操作手法，这些纹样在自然界中较为少见，不具有代表性。直线的产生可能来自切割折叠或劈开某种木材，

也可能是用芦苇或类似的材料以及拉线等许多方法画出来的；圆圈可能来自圆形编筐或圆形陶器生产过程中有规律的旋转；螺旋线可能来自某种粗糙的材料按螺旋形态安放的结果。用粗糙的原料纺织的结果可以产生长方形、方格形、阶梯形、斜线形以及许多其他复杂的纹样；用绳捆绑时不同角度的交叉直线也可以产生平行的、圆弧形的或螺旋形的纹样。我们可以充分肯定，不同地区出现的下列纹样各有其独自的来源，如编筐上的三角形图案（图104a. b）、螺旋形编筐上简单的辐射纹样、卍形、波浪形等；许多其它简单纹样，如史前期波希米亚（Bohemia）、西伯利亚东部、美拉尼西亚和古代新墨西哥的螺旋形；史前期欧洲和现代爱斯基摩人的圆圈和中心点等也都属于这种性质。对称的原则、平衡和有规律重复的原则，以及着重装饰突出点的原则，在一切生产技术中都是适用的，并在使用中会有所发展。

我们看到，有些简单的形式因素虽然是分别发现的，但却各自具有地区性的典型特色。即便是完全相同的纹样，也往往由于在装饰图案中安排方式的不同，而形成各个地区独特的艺术形式。

刚果黑人在不同产品上转移装饰图案的做法，是一个出色的例证。他们的纺织图案大多是互相交叉的带，这是从过去的宽带模仿而来的，这些部落的装饰品大多具有这种图案。他们的绣绒（图133）是模仿交叉图案制成的，这种图案也出现在木雕——特别是木刻的酒杯（图52）和水牛角的雕刻花纹中。

模仿粗条编织的纺织带形花纹在美洲艺术品中也是常见的，在南美许多地区和普韦布洛印第安人中都有所发现，通加（Tonga）地区的一些木雕的风格显然受着太平洋岛上高度发展的结绳艺术的影响。

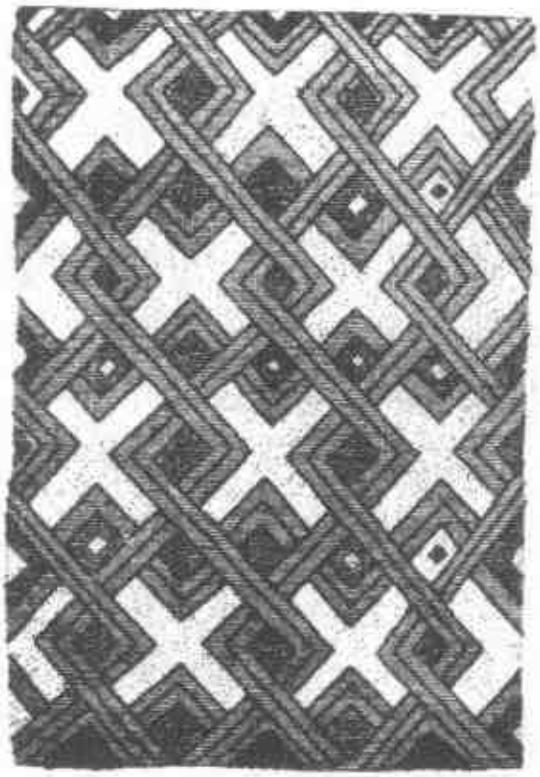


图 133 刚果的绣绒

这一切都是实际的情况，然而有些地区何以生产工艺相同但产品风格各异，其原因至今尚未弄清。圭亚那印第安人和印度尼西亚人用同样的方法编织宽而硬的材料，编筐的技术条件基本相同，然而产品的风格却迥然不同。

我们认为这是因为除生产操作方法的影响以外，一定还有其他原因决定了不同地区各自的风格。要想对这些艺术风格的来源作出全面的解释恐怕是不可能的，正象无法查明语言、社会结构、神话或宗教的发展在心理和历史方面的根源一样。所有这一切的发展过程是颇为复杂的，我们充其量不过是希望找出目前某些现象的部分来龙去脉，弄清楚人们某些作法的由来，从而认识现在人们的头脑中在想些什么。

首先我们应该研究生产艺术品的人。迄今为止我们只谈了艺术品，而尚未谈及它的制造者，只有在谈起粗糙的制品时才提到过工匠的动作，因为从他的动作可以看出图案发展的由来。我们希望通过广义地研究生产者的态度和动作，更加清楚地了解艺术

风格的历史。可惜在这方面我们所观察到的材料极少而且很不充分。只有对生产某些艺术品的民族非常熟悉才能了解生产者的思想活动及内心的感情。尽管如此，仍然存在着极为困难的问题。因为，在生产过程中工人的思想活动并不是完全自觉的。在精美的艺术品制成以后，生产者并不知道这种艺术品的起源何在。有些部落的产品具有固定不变的风格，看来并没有表现个人的感情和自由发挥个人创造性的余地。但是，如果因此就认为这些部落艺术品的生产者没有任何思想活动，那是错误的。我想起温哥华岛上一位印第安工匠，他很善于绘画，但其作品的风格与本部落其他人的作品并没有什么两样。他因病长期卧床。在这时期他经常坐在床上遐想，嘴里衔着画笔，一言不发。显然已经完全忘记了周围的环境。他很少讲话，但偶尔说出几句话就会谈到他构思的一些图案，然而他已经不能用笔画出来了。无疑，这是一个才华横溢的、真正的艺术家的头脑和态度。

人类生产的艺术品普遍的特点，是艺术品的风格起到了限制生产者创造力的作用，这种情况在世界各地莫不如此。因为，如果我们承认上述那位印第安工匠是有天才的，而且这样的人存在于一切民族之中，那么一个部落的艺术纹样千篇一律的现象就只能理解为独创性受到限制的结果。

也许有人会认为艺术的创造力之所以不能发挥，是由于人们习惯于抄袭旧的图案，或是因为匠人的头脑呆滞，满足于抄袭、模仿，而不想花费气力去创新。这种看法是错误的，与此相反，原始民族的艺术家们是很少抄袭的，固定的图案是极其个别的现象，类似现代的刺绣、服装、木雕和建筑艺术。工匠在开始生产之前已在头脑中形成产品的形态，而产品本身是头脑中形象的直接再现。工匠在执行其生产计划的过程中会发现各种技术上的困

难，迫使他去修改自己原来的意图，这种情况可以从产品上清楚地看出。这一点对我们有很大的启发，可使我们从中看到生产者的许多思想活动过程。装饰华丽的编筐制品即可充分说明生产中遇到过哪些问题，而这些问题又是如何影响编筐图案发展的。

即便是上文谈到的大批量生产的陶器一类制品也不存在抄袭、模仿的现象。陶器上的花纹非常简单，制造时只有几种程式化的动作，而这些动作又是以不同的方式组合而成。这种制作方法很象我们写字的方法，因为写字也是几种程式化动作多种组合的结果。

生产艺术品的匠人虽然不是在抄袭，但他的想象能力并未超出抄袭者的水平。因为他在生产时仅是不断的重复使用几种按习惯组合的主题而已，这种简单的，没有特色的工作并不需要多少锻炼即可作好。欧洲民间艺术品的生产方法就是如此。欧洲农民生产的刺绣品和纺织品上的花纹以及木雕制品，并不是模仿其它花纹而是个人创作出来的，只有在民间艺术普遍衰退以后才出现了关于图案的书籍。因此，尽管风格是一成不变的，但很难找到两件产品具有完全相同的装饰。

有时图案非常复杂，要求有严格的对称或准确的、有规律的重复。我们可能发现匠人使用了镂空制板的操作方法；有时一个人设计图案，由另外一个人进行制作，在这种情况下有可能会发生抄袭、模仿的作法，但是在原始文化中这两种情况极为罕见，因此不能改变上面的论述。

听取一些创造新图案的人的想法很有启发性。上面说过：创新通常不过是旧的纹样因素以新的方式组合的结果。然而，这种新图案的创作者却自认为是创造了新的东西。我是从北美印第安人当中获知某些艺术匠人的这种想法的。他们把这种图案叫作“梦授的图案”，说他们确实是在梦里见到了这些纹样。值得注意的

是，整个美洲各地都可以听到人们这样解释新纹样的来源。我们在北美大平原、西北高原和普韦布洛印第安人当中都作过这种记录。几乎可以肯定这种说法的含义就是发明创造，它表达了当一个人离群独处，完全休息时尽情发挥自己的想象，从而形成多种丰富的幻想画面。这些匠人的头脑中储存记忆的能力可能超过现代的成年人。在现代，倘若有人用这种方法来创造新的纹样，那他一定是出色地掌握了制造的技术并熟知当前流行的各种纹样。詹姆斯·泰特（James Teit）认真地调查了一个创造新的编筐图案的妇女，发现她不仅是一个优秀的技工，而且熟悉大量不同的纹样。

如果把不同的工匠所生产的图案进行对比即可发现，每个工匠生产的图案品种其数量是相当悬殊的，有的使用了大量不同的纹样，有的则满足于不断重复很少的几种。

重要的传统风格具有使人意想不到的约束力。西北沿岸的民族在表现动物的头部、眼睛、眉毛和关节等部位时，有各种特殊的方法。图67是一个优秀的海达技工的作品，作者的意图是表现一只雄鹰抓走女人的故事。鹰的整体是相当写实的，但作者还是在鹰翅膀的弯曲部位画上了具有代表性的眼睛，鹰头的画法也没有脱离常规的风格，鹰爪中的女人的眉和颊部具有典型的特点。因此，尽管作者的本意是想表现现实，但传统的风格却贯穿着整个画面。

表现传说中狼身大耳的海妖佤斯哥（Wasgo）的形象也有类似的现象，图134中的瓦斯哥两耳夹着一条鲸鱼，尾巴卷着另一条鲸鱼，嘴里含着一个人形。它的鼻子是独特的、隆起的狼鼻，双耳向后，以透明的形态出现，肩部和臀胯很大，手和脚上画着眼睛，这些都是西北沿岸艺术的特色。鲸鱼的眼睛和喷水孔都是圆的，

图 134　海达人表现狼形海妖的绘画，海妖夹着两条鲸鱼

尾巴的形态也具有代表性，这些都符合当地的艺术风格，然而作者的意图是画一幅写实的图画。

同一位海达画家查尔斯·埃登索（Charles Edensaw）画的另一幅画与此相似（图135）。他作这幅画是为了向我描述一个海达的故事。内容是说一个人在水下放了一棵劈开的雪松树，用它抓住了海妖瓦斯哥。两半雪松树干用一根木棍撑开，当中放了一个孩子作饵引诱海妖出现。当海妖去吃孩子的时候，那青年踢去了支撑棍，树杆合拢夹住了海妖。图中的树杆画成黑色的锐角，杆内画满牙齿以便杀死海妖，支撑棍画成黑色的粗线。瓦斯哥的形象似狼，长着巨大的脊鳍，在咬孩子的头，而青年坐在树上。故事在下面接着说，这个青年后来穿上瓦斯哥皮做的衣服，每晚去海中打猎，然后把猎物放在树边的海滩上。他的岳母自称拥有萨满的法力，并说这些东西都是她打来的。后来青年对人说明了真相，他的岳母羞愧难当，倒下去了。图中的左边就是这个女人。

图 135　海达绘画，表现一个青年抓住海妖的故事

她身穿萨满的服装，上面镶有贝壳的装饰，腰上扎着萨满围裙，颈上戴着骨制项圈，头上戴着萨满的帽子，她的姿式表明正在倒下去。可以看出，图中所有的人物都体现了西北沿岸装饰风格的特色。

图 136 表现了渡鸦故事的部分内容，左上角的人形可能是鳙鲽鱼钩的主人，人形下面画着渡鸦在飞翔，背上载着鳙鲽鱼钩的主人。故事说渡鸦把那人抛进了大海，抢走了他的鳙鲽钩，然后开始捕鱼。图的右侧就是描写这段经历的，右上角印着一个图章，其含义不详。

图 136　表现渡鸦故事部分内容的海达素描

我们知道，在表现艺术中，透视的纹样或象征的纹样以及两者的

结合，在一定程度上决定了一个地区的艺术风格。由此，我们应该研究一下作为风格特点的纯形式因素。这里我们首先把装饰纹样本身和它们的组合加以区分。原始艺术的形式因素不仅千变万化，而且各具鲜明的地方特色，我举出螺旋纹样的出现说明基本纹样的重要性。螺旋纹样是许多民族的艺术特征，比较典型的有新西兰、美拉尼西亚和阿穆河的部落，然而这些地区的螺旋形不仅迥然不同，而且各具鲜明的特色。

几乎所有原始艺术中的螺旋形都是等距离的，但螺旋纹的发展是很不相同的。如森珀（Semper）指出的，人们盘绕铅丝、制造圆形编筐或陶器时，必然会发现螺旋的装饰作用；用绳包扎东西也可产生类似的效果。除人为的条件外，螺旋纹还可以从自然界中的各种形状得到发展。例如，西北沿岸的艺术品用螺旋纹表现河狸、熊的鼻孔和青蛙（图157、175），但是不能确定螺旋纹曾是当地艺术的主要纹样。

图 137　新西兰各种形式的螺旋纹

新西兰雕刻的螺旋纹（图137）大多是双条纹并列的。一条向内转，一条向外转，两条的顶端在中心汇合。螺旋位置的安排使其轮廓同整个装饰面相协调，虽然螺旋的外端往往通向装饰面的边缘。螺旋的形态在很大程度上来自一种普遍的雕刻方法。

先刻出一个长条，上面刻上许多短垂直线，垂直线的两端是两条或两条以上等距离的线，螺旋的两条线之间按等距离画着若干条与螺旋垂直的短线和装饰纹样；还有的是在一条螺旋线上画着与螺旋交叉的短线作为装饰，外面环绕的曲线则没有交叉线；有时螺旋线上有微小的曲折；有的以等距离的短线形成螺旋。这种螺旋纹出现在刺纹或表现面部纹饰的木雕时，往往还把许多螺旋纹连在一起形成S型的纹样；有时这种纹样有顺序地安排在一块窄小的面积里，同时画上一连串等距离的短线，这些短线是由于螺旋受面积所限，无法继续画出的部分。

新几内亚东部发现的螺旋纹在某些方面同新西兰的相似，如两者均是双线，螺旋线上都有小的曲折，两条线间都有一条沿螺旋走向的曲线作为装饰(图138)。新几内亚的螺旋纹与新西兰的不同之处在于，前者两条线间没有连接的短线和装饰纹样。两者在图案的安排，黑、白色的处理上均有所不同。新几内亚的螺旋曲线是严格地限定在图案的面积之内的，而新西兰的螺旋纹在形式上非常自由，组成螺旋的形式因素绘制细致、准确，而且形式多样，这一切在新几内亚的螺旋纹中是看不到的。

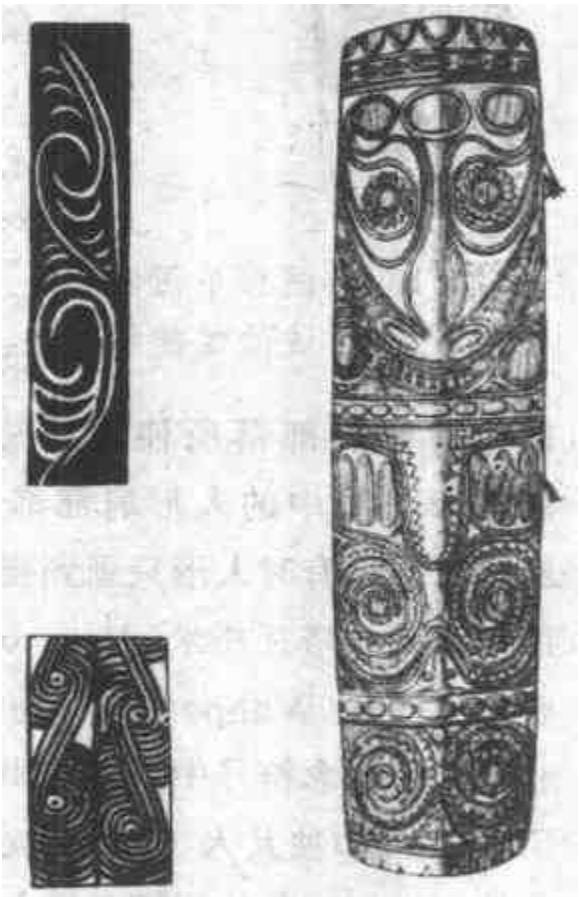


图 138　新几内亚东部各种形式的螺旋纹

第三个地区即阿穆尔河流域螺旋纹样不仅传播甚广，而且形式上的差异很大(图139)。

新西兰和新几内亚的螺旋纹从里到外是等宽的，而阿穆尔河流域的螺旋纹则有特殊的横向变化。这一地区的螺旋纹大多是宽的单线，如果是双线，则各个螺旋之间并不衔接。宽带的螺旋纹时而出现狭窄部分作为形式的变化。每当这些螺旋在布局上出现一些空隙时，就填上卷须状和叶状的突出部分或用独立的圆形加以装饰，而这些同螺旋一样，使得全部图案给人以均匀分布之感。螺旋纹的变化还可形成各种动物的形态，尤其是鸟类和鱼类，有时这些形象相当写实。

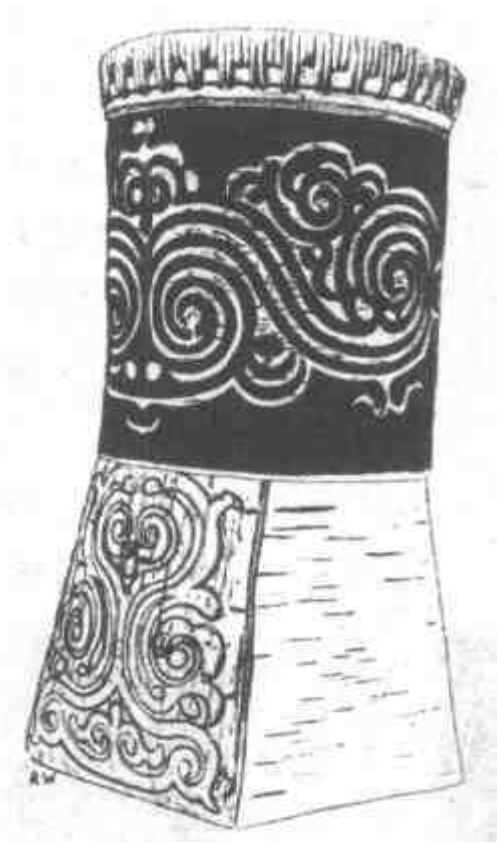


图 139　阿穆尔河流域的螺旋纹

原始艺术虽然没有现代工业的技术，但是他们粗糙的表现画法也往往产生固定的形式。西部大湖区（Western Great Lakes）的森林地带的阿尔衮琴人（Algonquin）部落和邻近的达科他人部落所使用的某些纹样充分证实了这一点。他们的象形符号中的人形肩部都很宽，从肩到腰是两条直线并在腰部收拢，有时人形只画到腰部为止，也有时从腰部再向下延伸。图140a是波塔瓦托米（Pota watomi）人的纹样，图140b是瓦佩顿达科他人（Wahpeton Sioux）同样形式的纹样。马洛里出版的达科他人的纪念符号中，人形与此很不相同（图140d）。拉弗拉姆人（La Flamme）和独犬人（Lone-Dog）的纪年符号中也出现这种纹样。我们可以把这些纹样同黑脚人表现伏诛的敌人所使用的符号相比较，按照威斯勒的说法，敌人的形态一贯是图104c中的样子。复

制的象形文字中也出现同样的纹样，但往往仅有一条腿。阿拉斯加爱斯基摩人在兽骨、鹿角和象牙上的刻纹（e）与北美平原印第安人的纹样截然不同。他们的纹样全都是形态生动的小黑人形象，无论其形状和动作都是写实的，这同北美平原和森林地带印第安人的传统风格形成鲜明的对照。即便在大平原印第安人的其他表现人物动态的素描中，其风格也与爱斯基摩人的截然不同。东部爱斯基摩人表现人形的风格也与阿拉斯加爱斯基摩人有很大的差别，他们不用黑像画法，而是采用绘画写实的人像，衣服画得尤其认真（图140f）。

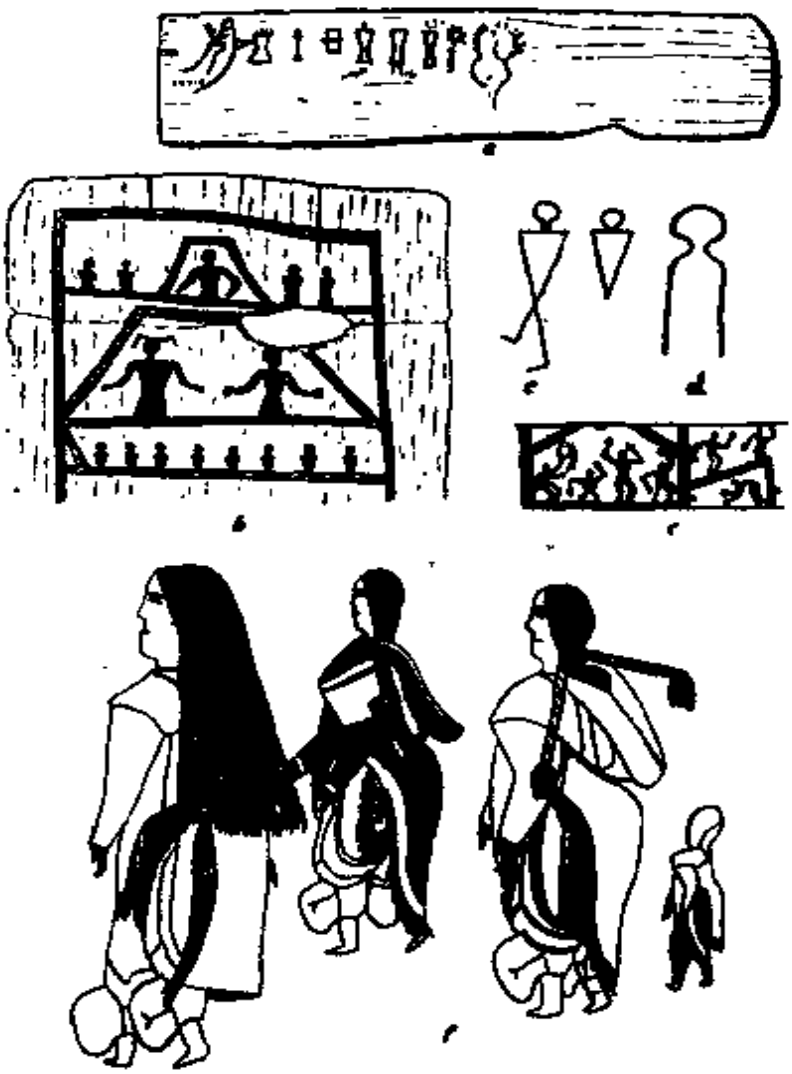


图 140　表现人的象形符号

a. 波塔瓦托米人　b. 瓦佩顿达科他人　c. 黑脚人　d. 达科他人　e. 阿拉斯加爱斯基摩人　f. 赫德森湾西海岸爱斯基摩人的素描

布须曼人和旧石器时代的人们表现人形的纹样同这些纹样差别很大，他们都是采用较大的黑像来表现，对人体的特点和动作加以强烈的夸张（图141），奥伯梅尔(Obermaier)关于这些有详

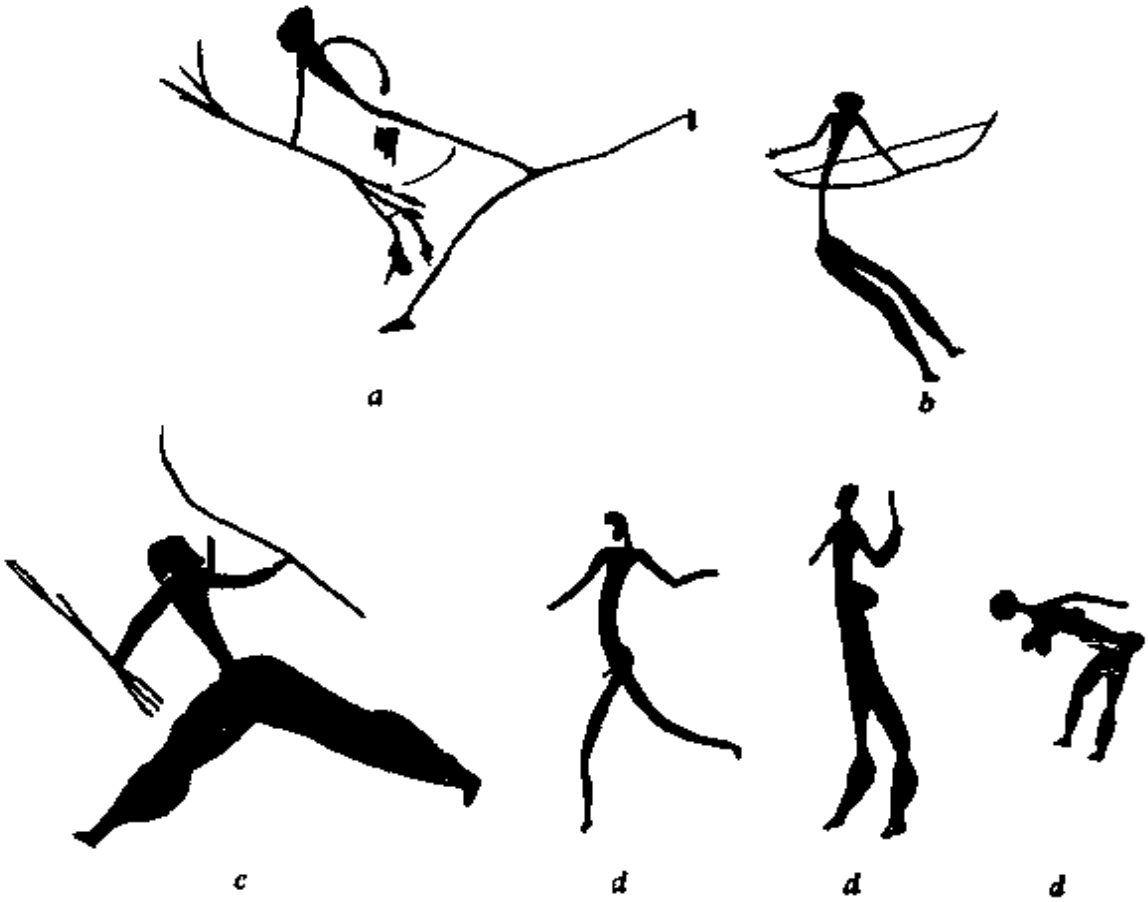



图 141 象形符号

a. b. c. 洛斯卡巴利约斯地区 d. 布须曼人

细的论述①。有些人形动作生动、写实，身体和腿部都用细长线表现，小腿用夸张方法画得非常粗大。布须曼人的绘画同旧石器时代的作品在形式上有些接近，人物的四肢画得很长，女性生理特点画得尤为夸张。

几乎在所有民族的艺术中部可以看出特定的风格，这里再举几个实例进一步说明这一点。

---

① H·奥伯梅尔和P·沃纳特：《瓦列托尔塔卡斯特利翁峡谷的摩崖壁画》(Las Pinturas Rupestres del Barranco de Valletorta Comisión de investigaciones paleontológicas y pre históricas)，《考古与史前研究委员会记要》第23期，国家自然科学博物馆，马德里，1919年。

鲁思·邦泽尔(Ruth Bunzel)小姐给我详细地讲过祖尼人水罐上的装饰："它的特点是装饰风格非常稳定，水罐本身的形状很少变化。外部的表面涂着一层白色粘土，以便用黑色和红色在上面绘出装饰图案。装饰布局的显著特点是用粗黑线把表面分成若干部分，划分的方法和画进各部分内的图案都是按照普遍接受的审美标准决定的。

"所有这些水罐都分为颈、腹两部分，颈上的图案是成对的，每个罐上的图案轮换使用4—6种纹样。目前罐颈上的图案只有两组，他们的布局是绝对不变的。绘画精细的菱形和三角形一起交替出现，也有的水罐上画的是卷形和由祷告棒发展而来的几何形体。

"罐腹装饰的花纹较多，但只限于常用的几种，使用的方法也有固定的规则。最典型的而且目前仍普遍使用的是'鹿葵图案'(图142)。多数情况下，水罐的两面相对各有一个圆形葵花图案，有时是三个。两朵葵花之间用一条横向窄带上、下分开，带的内部用鸟纹或卷状纹填实，带上、下两边的空间各画着两只鹿，鹿的周围用卷形纹样圈起，按祖尼人的说法叫'鹿房'。罐上一共画有八只鹿，四个画面中每面画两只。鹿的形态千篇一律，都是鹿头在右的侧面形态，并画出几个内脏，连鹿周围的卷状装饰也是固定不变的。如果水罐较小，可以在下面小面积内用一定的曲线形或卷形纹样代替鹿型，但是想要在这

图 142　祖尼人的陶罐

些以外别出心裁，就要受到严厉的批评。罐腹上则一律使用鹿型。现代祖尼人使用的水罐和博物馆中收藏的古代水罐，上面的图案均为上述内容的不断重复。现代祖尼的土著艺术家都很清楚地懂得这种形式的固定性。

"现代祖尼人有许多一成不变的装饰图案，这里仅是其中一例。另外还可以举出一种复杂的阶梯纹样，这种纹样出现在千百个水罐上，无论纹样本身还是在水罐上的画法都是相同的，一律是三个一组画在罐腹上。有经验的祖尼陶匠还知道许多其他图案，并可以给别人讲出来。虽然祖尼人也认为创造新的纹样是一件好事，但实际上祖尼陶罐很少有脱离这种固定的装饰形式的。"

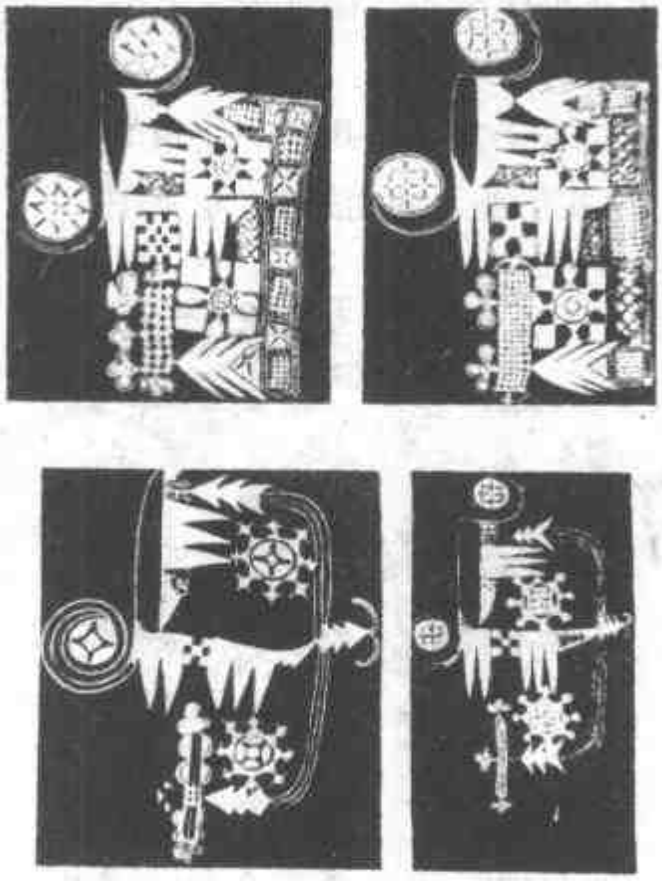


图 143　豪萨人的刺绣

我认为，另一个较好的例子是豪萨（Haussa）人衬衫上的刺绣（图143）。弗·冯·卢山（Felix von Luschan）已经指出这些衬衫上的图案是千篇一律的①。整个图案的左上角有一块窄长方形，长方形的左边围有一条细白线，右边是几个白色长三角形，所有这些都围绕着领口。因此，图案左边的白色圆

① 弗·冯·卢山：《民族学文献》（Beiträge zur Völkerkunde）第50页；在利奥·弗罗比尼斯的《死亡的非洲》一书中也有同样类型的图案。

形位于胸部的右侧，而上边的圆形在衬衫的肩胛骨处。从领口的下端开始有一条线把全部图案分为上、下两部分，即衬衫的主体和下部的一个大口袋。口袋上部中央饰有一组图案，当中的方形中是方格型纹样，方形的左边有两个三角形，右边有三个三角形。有些衬衫的这个部位的装饰其右侧边缘上有一条开口的圆弧，口袋下部的图案和衬衫主体上的图案基本是对称的，下缘三个带倒刺的箭镞也同样出现在上缘和中心的部位上。但这两种图案有所不同，因为领口的右侧开口弧圈上的三尖纹样同口袋边缘上相同的纹样成直角，这样就在某种程度上破坏了整个图案的上、下对称，并使上部的纹样有所变形，但并不影响图案因素的一致性。口袋的下部和左侧是一个长方形，上面有树叶图案作为口袋内侧的边。

索克和福克斯印第安人的生兽皮箱上面的图案也是一成不变的，本书第二章已谈过这一点。这种图案的共同特点是把准备做箱子的一块长方形的牛皮纵向分为三块，横向分为五块。横向五块的划分决定于皮箱的折叠方法，其中的四块作为箱子的前后两面和底部，而第五块是箱子正面垂下来的盖。纵向分成三块，同箱子的折叠无关，原因是箱子和当中的一块不是等宽的。这些图案纹样的基础是北美北部印第安人常用的图案，即许多长方形当中用若干纵向的线条分开，两边有若干钝三角形。必须注意构成这些图案单位的不是菱形而是长方形，里面有两个钝三角形，其顶端靠近长方形的中心线。从图144b中可以看得很清楚，每个纹样里面都有三角形，三角形的尖端同对面的三角形相对。图中其他纹样里钝三角形换成了扇形，这是东部森林地区艺术风格的特点。这种图案的第二种纹样单位是锐三角形从顶端延伸两条线或一条线，这种纹样在所有森林地区和平原地区印第安人当中也是

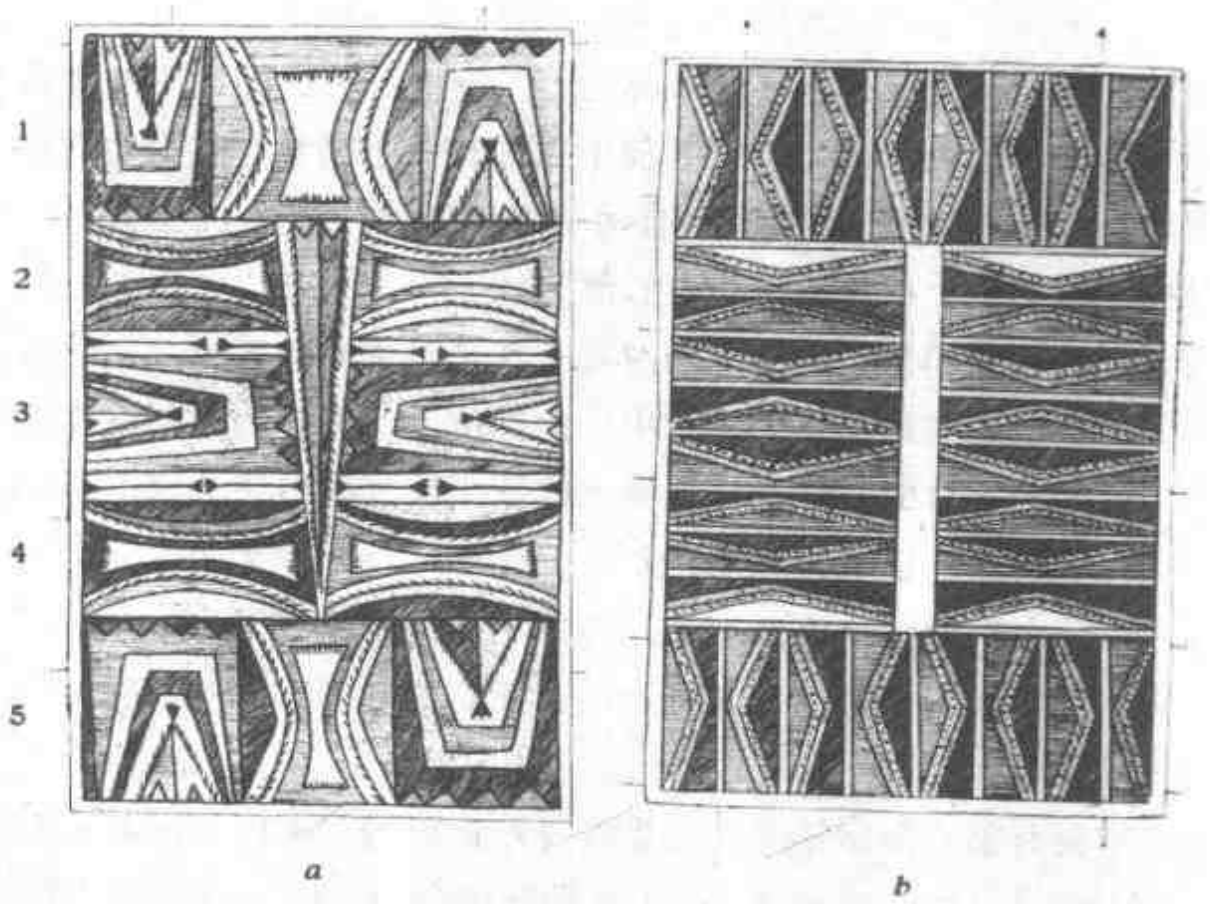


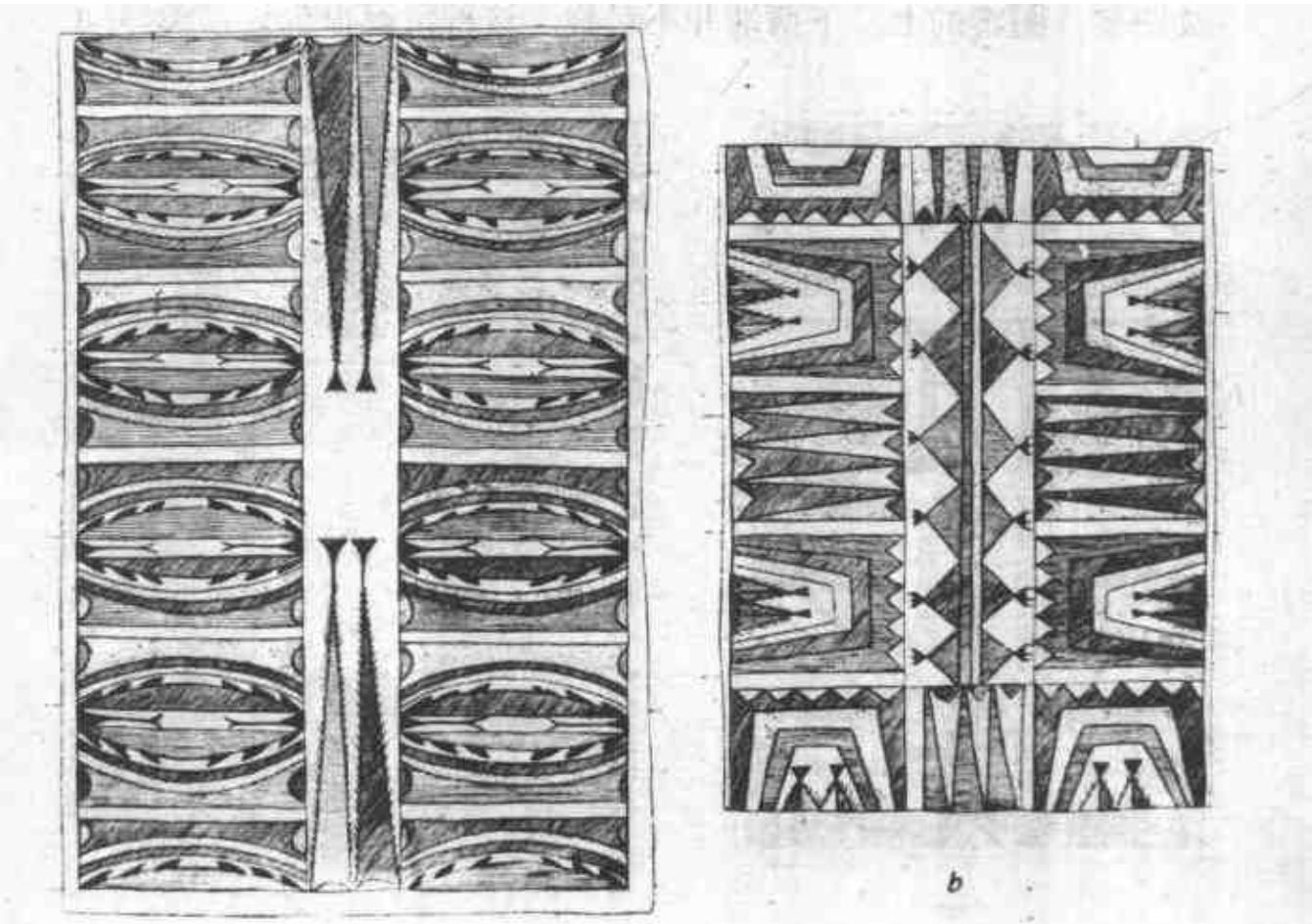

图 144　索克和福克斯人在生兽皮上的绘画

普遍使用的。

这种绘画有两种明显不同的风格，一种是五个横向方块的安排使得中央的三块图案(2、3、4)和两端的两块图案（1、5）成直角。在中心的几块里长方形的长边与皮革的短边平行，而外围的长方形则改换了角度，使其长边与皮革的长边相平行。中央的横向长方形其长度和当中的三块方形相等，因此颇为狭窄（图14、144a、b)。图144b中唯一的装饰是一个长方形里面有两个尖端相对的钝三角形，第 I 和第 5 块里面的四个长方形同第2、3、4三块里的长方形相对，图144a中可以看出，两组图案在三块面积里交替使用，其中两个三角形的边上突出许多短线，另外长方形里的钝三角形变成了扇形。这些长方形里没有中心线，可以看到里面

的三块面积（2、3、4）内部的长方形的数目和外面的两块（1、5）里的数目相等，但排列的顺序是颠倒的，外侧两块面积（1、5）里的左右三角形也互相颠倒。中央的窄面积内只有一个锐三角形，图145b的布局与此类似，但钝三角形装饰的长方形换成了一组锐三角形。本书图14和上述的情况不同，图案的中心面积不是分成四块面是分成两块，四角上的钝三角形的处理也稍有变化。短边上钝三角形之间图案的处理，看起来令人感到图案的主题是菱形而不是钝三角形。心形和星形纹使人感到是原有图案的一种新的发展。

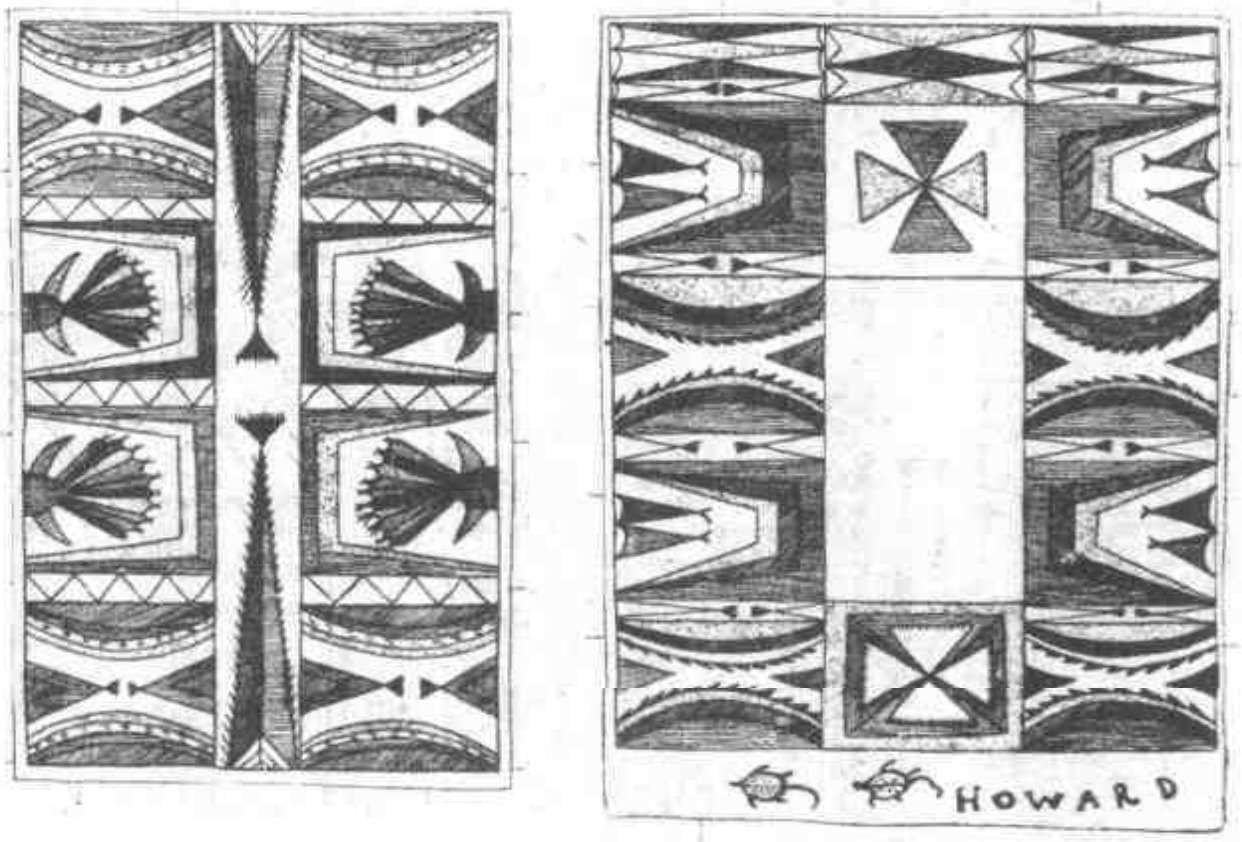
图13、15、145a和146中长方形都摆在同一方向，即长方形的




a

图 145 索克和福克斯人在生兽皮上的绘画

长边和皮革的短边相平行。图145a全部是相当于钝三角形的扇形，扇形顶端的长方形被中心线分为两半，两组长方形之间的面积中各有一个顶端延长的锐三角形，在狭窄的中央面积中也可以看到从顶端延伸的锐三角形。图15里的锐三角形外框是通常的形状，只是边缘上是短弧型的曲线而不是图145b中的折线，中心面积的处理方法同145a相同。图13同图145a基本一致，只是长方形之间不是一条中心线而是类似沙漏状的纹样。里面的两端各有一个锐三角形，中央面积的十字纹也是从锐三角形演变而来的。图146b中长边的三块面积相当于图144a中同样的面积，由于短边上的长方形没有调转位置，所以不能使用锐三角形图案，而使用了十字纹图案。图案的上、下两端并不对称，这种情况很少见。图146a




a　　b

图 146　索克和福克斯人在生兽皮上的绘画

同图14相同，只有四块面积，图案的性质图146b相似，但锐三角形纹样有一些特殊的变化。

奥吉布亚人（Ojibwa）和衣阿华人（Ioway）用另一种方法制造皮箱，箱子的短边是分别制成的，正面没有垂下来的盖，箱底不加装饰，整个箱子是把牛皮折叠后缝合而成的（图147）。奥托人（Otoe）的方法则与上述又有所不同（衣阿华人有时也使用这种方法）。箱子的正面有一块垂下来的皮，盖住正面的一部分。箱子的边是折进去的，折叠的方法和福克斯人基本相同。此外还有一个共同的特点是，牛皮展开所绘的图案在箱子制成以后并未能完整地体现出来（图148）。

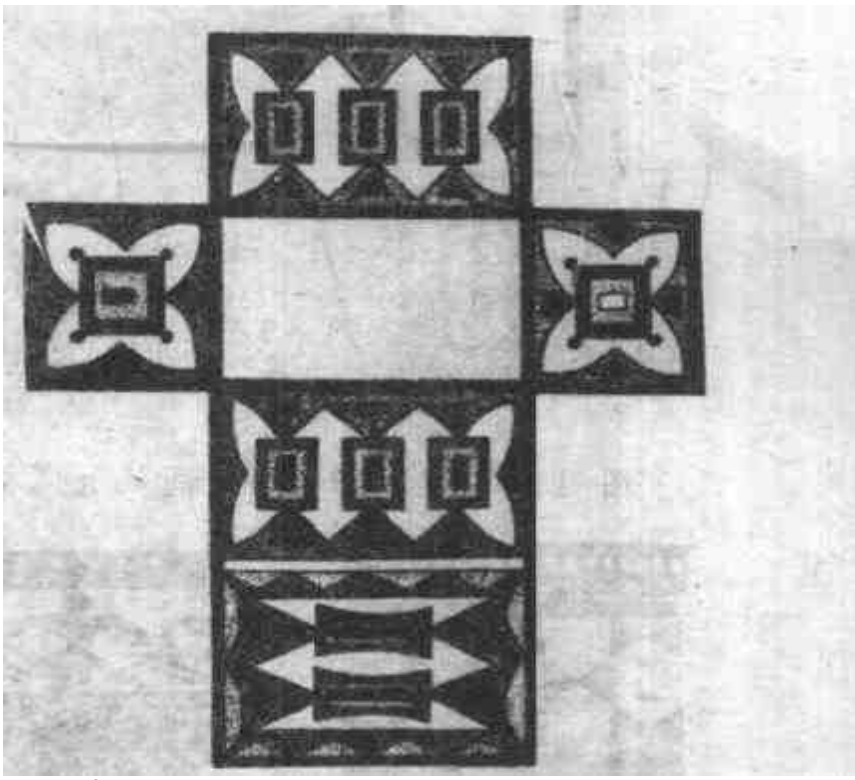


图 147　衣阿华人在生兽皮上的绘画

图案不变的另一个例子是奥吉布亚人和波塔瓦托米人（Potawatomi）的编袋（图149、150）。图案中对应的两边上的花纹明显不同，许多纯几何形体的花纹都是对称安排的，中央部位有一个宽阔的纹样，边上有几条窄带，窄带上下的花纹和中心的花纹不同，有时上、下的颜色颠倒。中央分界线贯穿口袋的整体，但宽带里面的花纹时有变化。有的边上往往还有表现实物的纹样，而上、下的纹样并不一致。邻近的部落也使用类似的口袋，波塔瓦托米人装饰纹样的安排与此相同，但中心的一条带往往没有

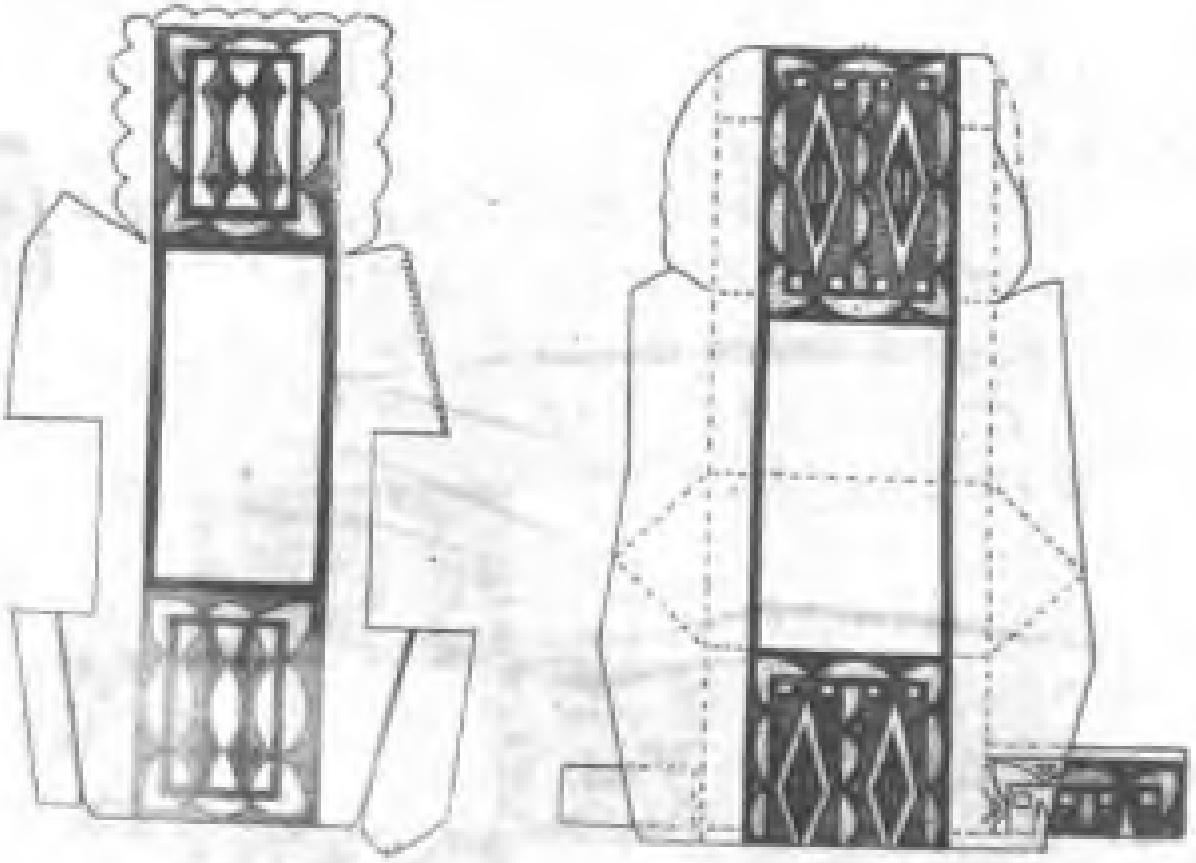


图 148 生兽皮上的绘画：a. 衣阿华人 b. 奥托人

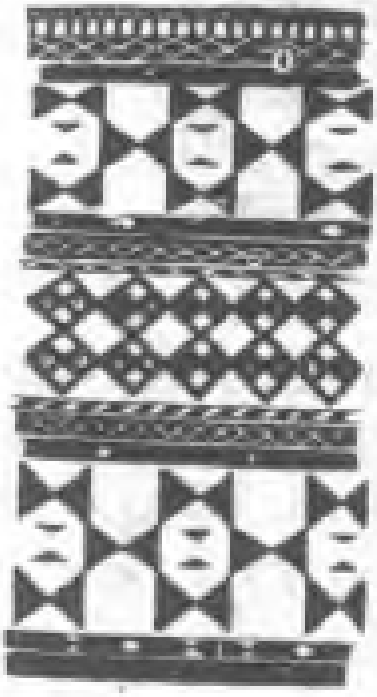


图 149 奥吉布亚人手袋上的图案

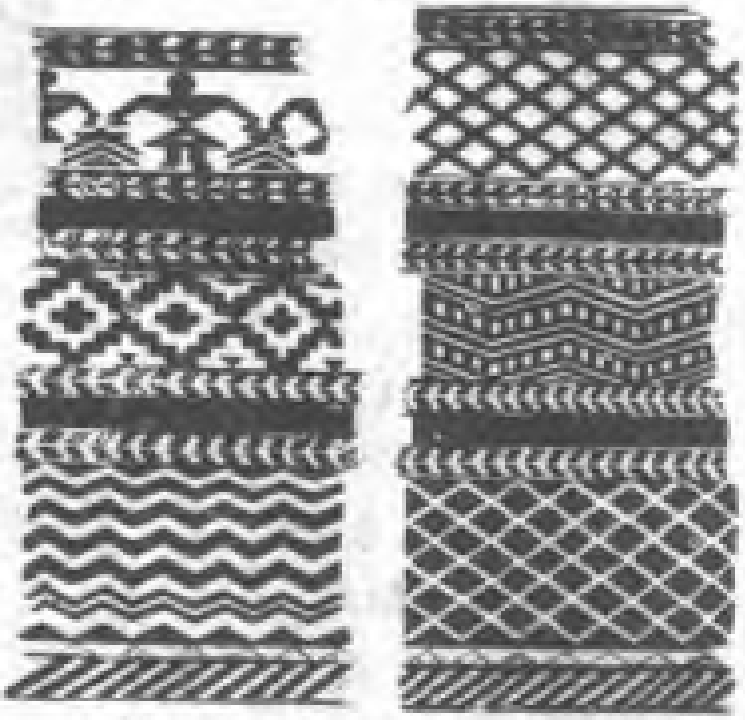


图 150 波塔瓦托米人手袋两边的图案

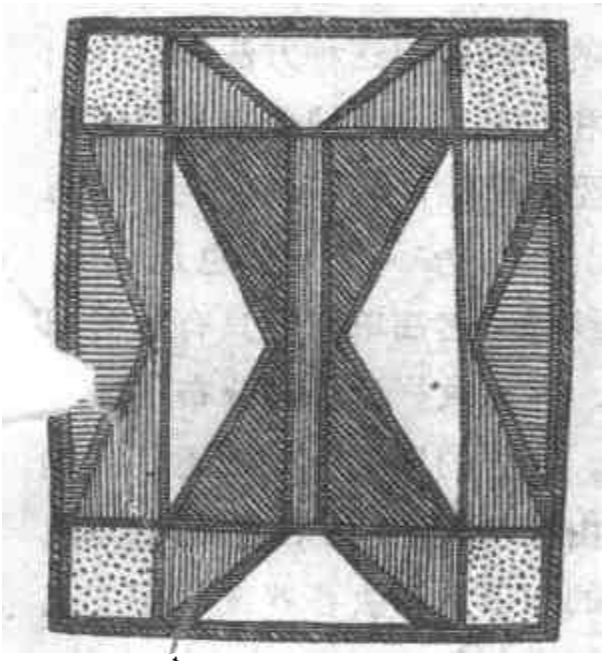
装饰①。

为了清楚地了解某一地区的风格，必须把几个邻近地区的有关纹样加以比较。从欧洲和亚洲史前期及以后历史时期的纹样艺术的发展可以看出某些历史条件对原始民族的艺术特色起着决定性的因素，如果说，一个单独的部落就能产生作为表现文化生活的艺术风格，这种地区恐怕是不存在的。只要能够找到充分的材料即可证明，彼此邻近部落之间的艺术风格都是互相影响的，这种影响往往传播得很远。文化的传播形成许多部落的社会结构、宗教仪式和民间故事，并一直流传至今。这种文化也就是形成这些部落本身的最重要的因素。各种操作方法、形式因素及排列方法，在当地传播以后就形成了各个民族的艺术风格。本书上文谈过用粘贴凸出部位装饰陶器的方法。我们发现，这种操作方法传播甚广，不同文化的群体是用不同的方式使用这种方法的。我们观察到，整个北美大陆、西北高原和北美大平原的普韦布洛印第安人都使用三角形包围长方形的典型图案，而且在新西兰和拉布拉多也可以找到基本相似的纹样。北美印第安人艺术特色是直线、三角形和长方形组成的图案，这些纹样虽然简单，但只有北美洲才使用，这种地方艺术的特色证明，这些纹样目前的分布情况是北美洲各民族文化互相影响的结果。纹样的发源地虽然还不能确定，但可以肯定目前的分布情况是由于各族之间的文化交流造成的。这种纹样可能来自人们用僵硬的生兽皮制做容器或印第安人绘画的方法；也可能起源于古代人用豪猪刺编织和刺绣的产品。我曾经谈过几个部落在生产这些图案时不同的安排，A·L·克

① 见阿兰森·斯金纳：《马斯库滕人或草原地带波塔瓦托米人》，(The Mascontens or Prairie Potawatomi)，《密尔沃基市公共博物馆公报》，第6卷，第2期，照片21。

罗伯（Kroeber）、R·H·罗维（Lowie）和莱斯利·施皮尔（Leslie Spier）在这方面作过更为详尽的论述①（图151）。平行条状的排列是阿拉帕霍人的特点，而北部肖肖尼人的代表纹样则是把中心面积画成正方形。目前两个部落住地邻近，贸易频繁，因此他们的艺术风格已没有以往那样显著的区别。从珠串绣品图案的安排中也可以看到某些不同，但在西部广阔草原上居住的部落中，这些绣品的式样是千篇一律的。这种图案的特点是中央

图 151 a: 阿拉帕霍人在帕弗莱奇装饰和口袋上的绘画



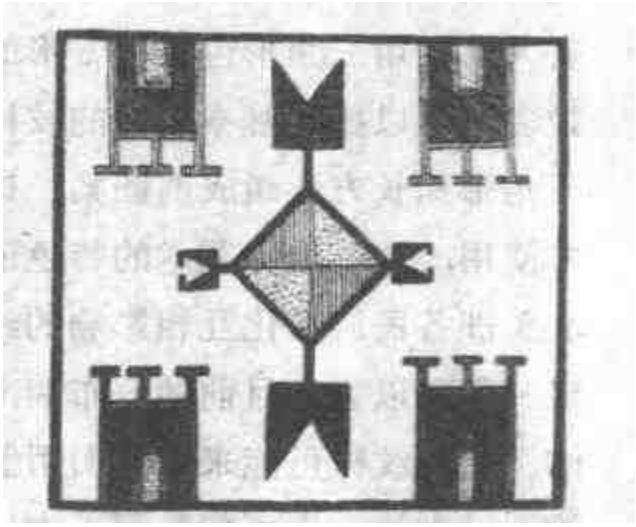


图 151 b. c. 肖肖尼人在帕弗莱奇装饰和口袋上的绘画

① 莱斯利·施皮尔：《北美平原地区印第安人帕弗莱奇装饰图案的分析》（An Analysis of Plains Indian Parfleche Decoration）华盛顿大学人类学期刊第1卷，第89页以下，文中引用了有关资料。

有一个菱形或长方形，这些形状的边线从四角向外延伸，线的顶端各有一个三角形，三角形的尖或底部对着图案的中心。有时，这些延伸线的顶端是带叉的十字纹。在阿拉帕霍人中(图152)，这些图案画在黑底上，而边科他人（图153）则较少使用中心为方形的图案。阿拉帕霍人的图案上的这些线条安排在两个相对的顶端，而这科他人的图案则把线条连在中心菱形的四角上。此外，边科他人喜欢在底色上画些星纹或十字纹，以便构成某些变化。同时，

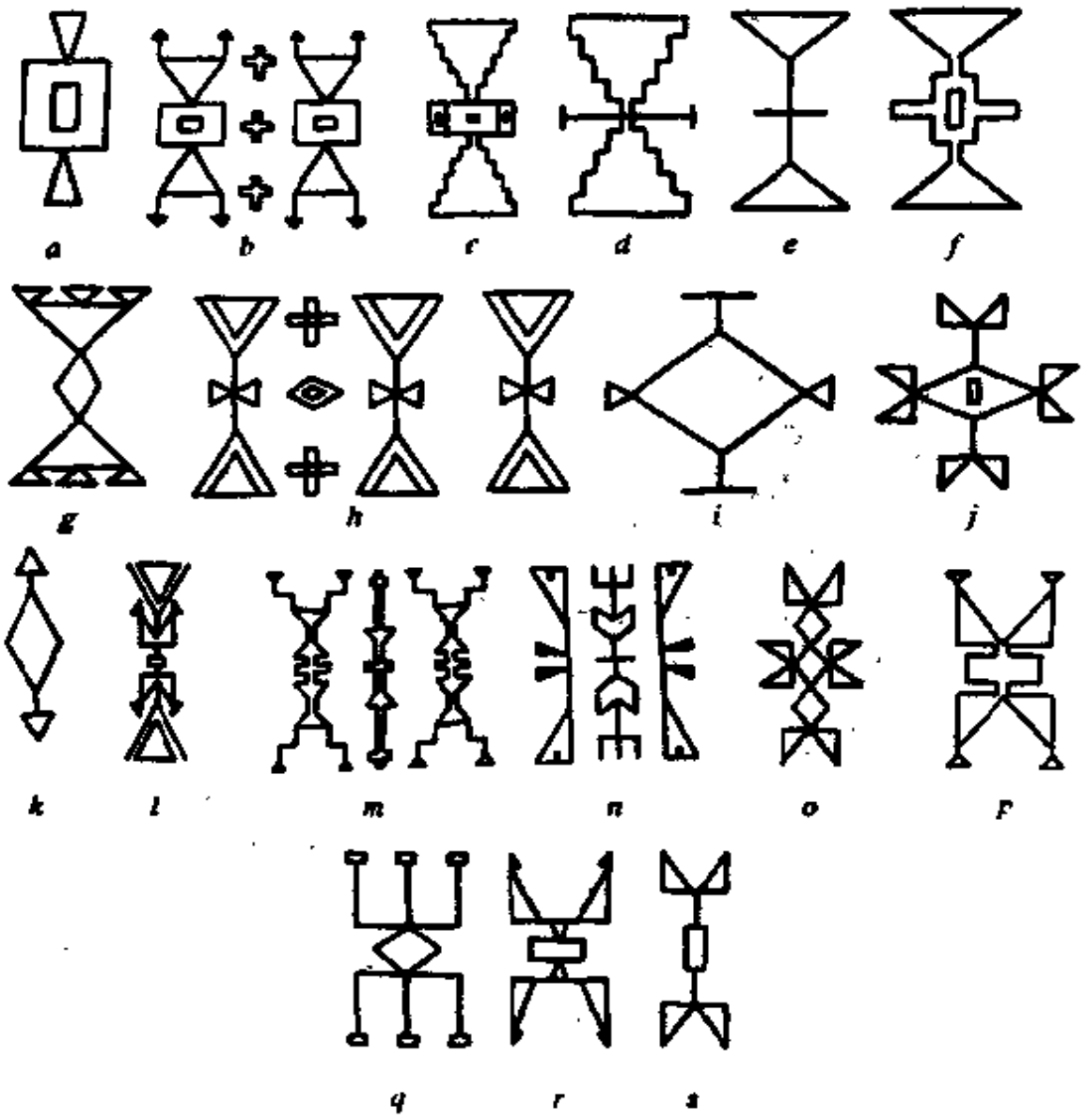



图 152　阿拉帕霍人的纹样

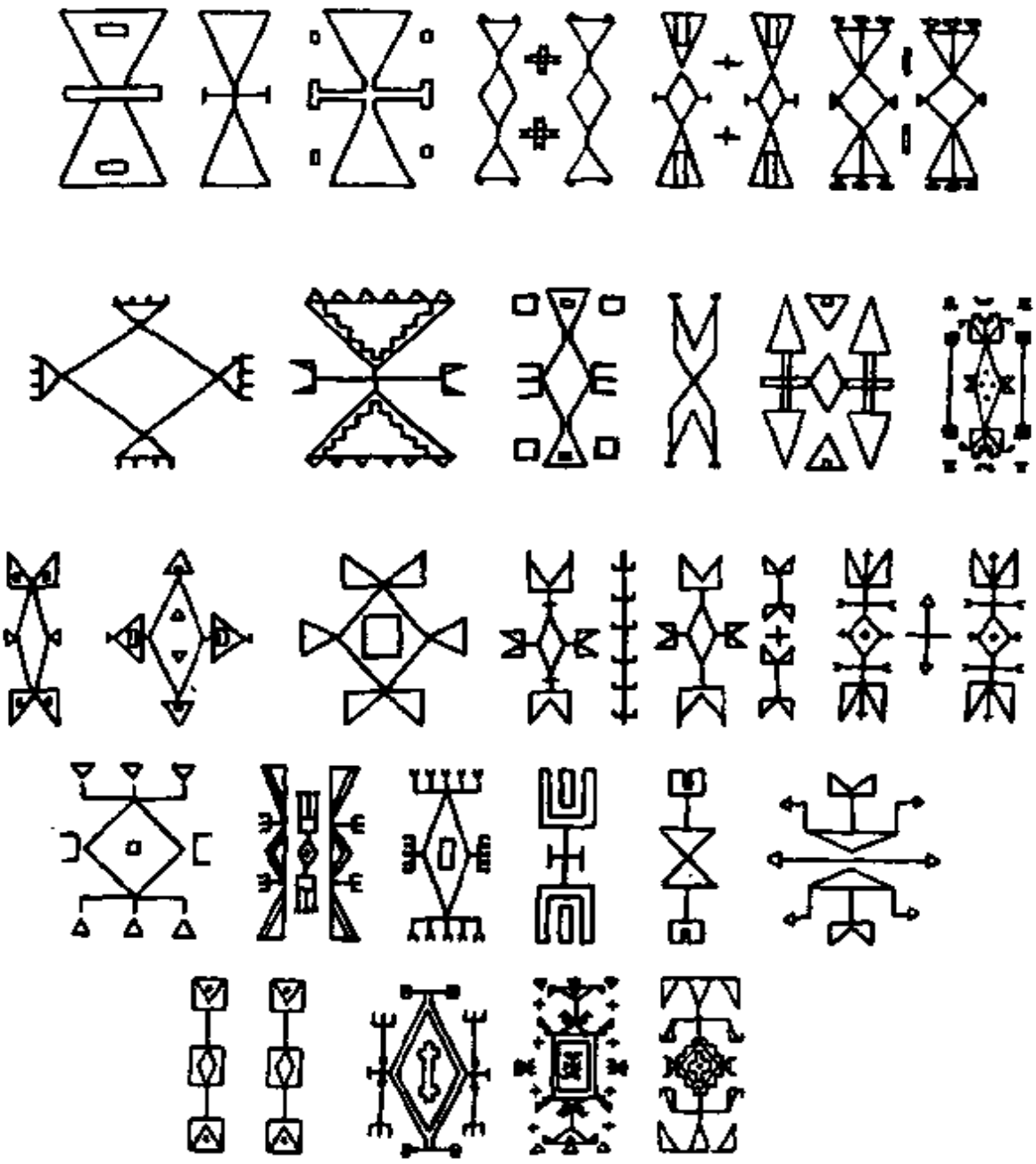


图 153　达科他人的纹样

他们的图案比起阿拉帕霍人的图案更为多见重复对称的形式。

不列颠哥伦比亚印第安人的编筐艺术在纹样单位安排的异同方面提供了另一个突出的例子，汤普逊印第安人编织时将各种图案均匀地分布在筐面上，而利卢埃特人（Lillooet）的筐上，这些纹样只集中在筐边的上半部，下半部则不加装饰；奇尔科延人

（Chicotin）筐的上半部有三条装饰带。

作为图案因素广泛传播的另一个例子，可以提到加利福尼亚的一种称为所谓羽毛杆尖装饰的艺术品。其形态是一根直立的细茎和一条短粗的横线组成的直角。这种图案遍及加利福尼亚全境，并向北扩展直到哥伦比亚河流域的萨哈普延（Sahaptin）部落。特别值得注意的是，萨哈普延部落的筐在编织的方法上属于更北方汤普逊印第安人常见的圆圆形辫状的编织法，而在南部地区编筐的方法则是多样化的，但在所有这些图案中都有同样的羽毛杆尖。

上文所谈的地区风格问题可能使人产生一种印象，即各个部落内部只能有一种风格存在。当然，从部落的生活方式单一化的角度来说，这种看法是不无道理的，但有时在一个集体中却会看到极为不同的艺术风格。上文曾几次谈到爱斯基摩人写实的雕刻和绘画艺术，这些写实纹样往往辅以某种几何纹样。较多见的是带有交替短枝的双线、一连串的"丫"型和圆圆与点的结合（图78）。写实纹样有时用于装饰目的，如赫德森湾西岸现代的装饰品上有人和动物的纹样（图51B）；格棱兰的木制器皿的装饰是用象牙雕成海豹形然后钉在器皿的表面（图121），插针用的小块兽皮上面也缀着装饰①，类似的装饰纹样在格陵兰东海岸也有所发现。

布料的装饰风格则大不相同。这种装饰没有写实的东西，所使用的图案是在衣服的边缘加上饰带或长串的穗子，这种装饰主要表现在色调的对比及突出的轮廓上，但丝毫没有代表整体的特色。有一件艺术品上饰有一只人手的形状，令人看起来感到突然②。

---

① 凯·伯基特·史密斯：《埃迪斯曼达地区的人种论》，《格陵兰通报》第66卷，1924年，第522、550页以下。

② 弗朗兹·博厄斯：《巴芬兰和赫德森湾的爱斯基摩人》（The Eskimo of Baffinland and Hudson Bay），《美国自然历史博物馆公报》，第15卷（1907年）照片9。

这种装饰风格在格棱兰非常普遍，这一地区的服装、水桶，甚至在木制的眼镜上都有方格形的图案。

我认为，产生这些不同风格的主要原因是不同的生产操作方法，但更重要的原因可能是男人创造写实的作品，而女人主要生产衣服及缝制皮革的用品。

北太平洋沿岸印第安人也有两种截然不同的风格。上文曾多次谈到他们用象征手法表现动物，而且很奇怪的是，在表现动物时毫不顾及身体各部位间的关系。这种风格一般主要体现在木制品和与木制品类似的物品上，有时也出现在镶嵌品及豪猪刺的绣品上——这种风格有可能是源于绘画图案。所以无论男女工人均使用这种方法。然而，在现代的家用编筐编席上却丝毫看不到这种图案。这类装饰图案都是由几何形体组成的，与雕刻艺术无关。特林吉特人(Tlingit)有一种编织的毯子，是女人按照男人制造的饰板纹样生产的，只有在这种毯子上才有典型的象征艺术风格。

北美太平原印第安人的象形符号未能达到艺术品的高度，否则也可以把这种符号的形象与其装饰艺术进行比较，从中看出它们的区别所在。

不同的生产方法创造不同的风格，同一民族的各个分支其艺术风格也不尽相同，这种例子是不胜枚举的。不列颠哥伦比亚内地生产的桦树皮箱具有独特的边缘装饰的风格，筐边上往往出现象形符号的图案，而同一地区用辫形编的筐却采用几何图案。中美洲的陶器有的使用彩绘装饰，有的则不用彩绘而采用粘贴的方法，两种风格当然是迥然不同的。新西兰生产的编席，其边缘部位都采用几何图案，没有发现有毛利人（Maori）雕刻（照片8)上的复杂螺旋装饰。然而，这些风格的不同并不存在什么规律性的东西。正象我在上而谈过的：我们发现最为普遍的现象是，

照片 8　新西兰的编织毯子

一种制品的制造技术高于其它制品时，它的风格就会对其它制品有所影响。例如，编席和编筐在一切制品的新型纹样的发展上有很大的影响力，而且很容易把自己的风格传播到其他制品上去。

# 第六章　北美洲北太平洋沿岸的艺术*

以上几章谈了艺术的普遍原则，现在通过讨论北美洲北太平洋沿岸印第安人装饰艺术的风格，对这些原则进一步加以论述。

装饰艺术的风格可以分为两大类：一类是男人的风格，表现在木雕、绘画以及派生而来的其他艺术；另一类是女人的风格，表现在编织、编筐和刺绣品上。

这两种风格是截然不同的。前者是象征性的，后者是形式性的。象征艺术具有一定程度的现实性，并含有丰富的意义，而形式艺术充其量只有纹样的名称而不具备显著的含义。

现在首先讨论象征艺术。象征艺术的主要特点是：毫不顾及透视的原则；强调主要的象征纹样；纹样的安排取决于装饰面的形状。

美洲北部爱斯基摩人、西伯利亚的楚克奇人和科里亚克人、黑人以及许多其他民族的立体雕刻都没有实用的目的，只是为了表现某种形体——人、动物或超自然的形象，而上述地区印第安人的所有艺术品都具有某种实际用途。制造简单的图腾形象时，不

---

* 本章是我的一篇论文，现加以修改收在这里。论文的题目是：《美洲北太平洋沿岸印第安人的装饰艺术》，刊《美国自然历史博物馆公报》，第9卷，第123—176页，1897年。

象制造日用品那样要受用品形状的局限，但由于作品非常庞大，木雕的形状却要受作为原料的树木的限制。土著的工匠在操作时几乎总是要受到装饰物品形状的限制。

这些工匠雕刻和绘画艺术品的技术是颇为精湛的，他们构图大胆、线条准确均足以说明他们完全有能力创作出写实的作品。某些精美的写实雕刻品即可说明这一点。图 154 的头盔，是用一个半瘫痪老人的头形作为装饰，这个图形无疑是一个人的肖像。鼻子、眼睛、嘴和面部的表情都具有明显的特色。图155是一个表现濒临死亡战士的面具，作者逼真地表现了印第安人宽大的下颌、五角的脸形和棱角鲜明的鼻子。照片 9 是一个雕刻的人形，这是一件非常出色的近代作品，无论人的姿态、衣服上的皱折都丝毫没有西北沿岸艺术风格的特点，然面从眼睛的处理及脸部的彩绘中，却可看出民族的特色。头部属于上文说过的温哥华岛夸扣特尔印第安人的写实风格。图156中的面具用于宗教礼仪，目的

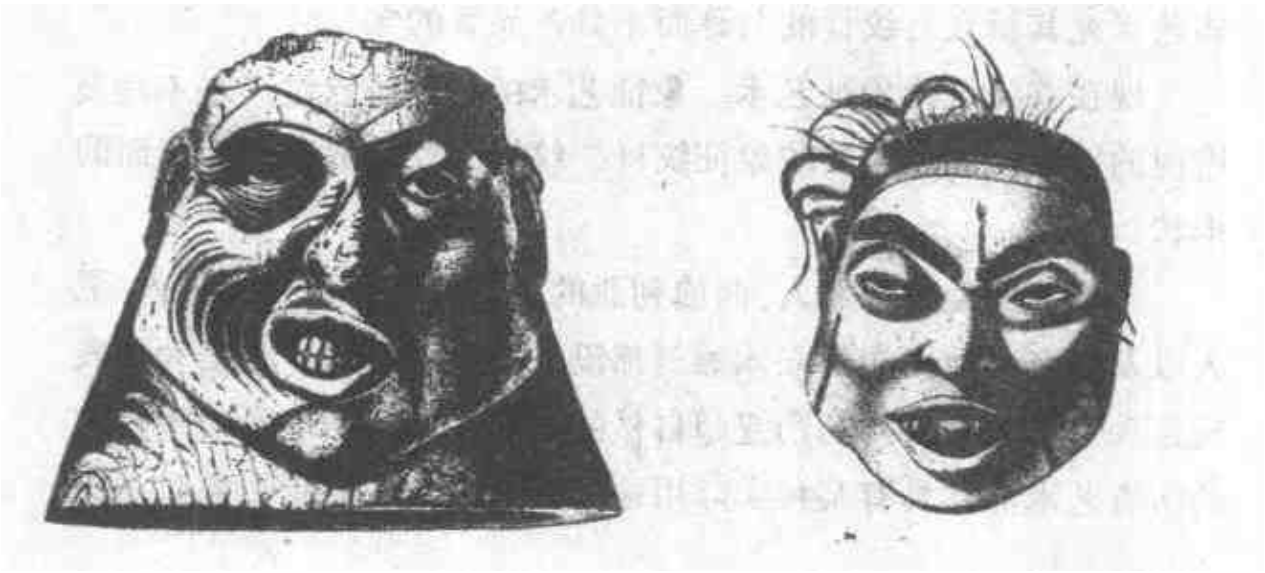


图 154　特林吉特人的头盔

图 155　特林吉特人表现濒临死亡战士的面具

照片9　不列颠哥伦比亚的雕像

为使观众知道这个头属于被斩首的舞蹈者①。

当工匠需要写实的时候，他是可以做到的，但这种情况并不多见。大多数的艺术品属于装饰性质，而表现手法也大多遵循表现艺术的原则。

图 156　夸扣特尔印第安人用于礼仪的雕刻人头

在装饰面形状允许的情况下，则保留动物的完整性，就头部、身体和四肢的比例而言，头部一般偏大。特别突出表现的是眼睛、眉毛、嘴和鼻子。几乎所有眉毛的形状都是一样的，其形态很象印第安人生活中修剪过的眉毛。眉毛的外缘修得很齐，上部边缘有棱角，偏外部位最宽，两端稍窄，齐头；眼睛的形状也是固定的，一般是两条外面的圆弧，代表眼帘的上、下缘，里面的大圆圈代表眼球；嘴唇的线条更加鲜明，嘴总是画得非常大，并张开露出牙齿和舌头；颊部和前额较小。雕像的身体不加装饰，动物雕像的耳朵往往突出表现在前额之上（图157）。这些表现方法在哺乳动物和鸟类的雕像中极为常见，但不用来表现鲸鱼、鲨鱼和锯鲉。表现人耳的典型方式是把耳朵和眼睛放在同一水平上（图207、209），鲸鱼和鱼类的眼睛往往是圆的，但也有例外的情况（见图233、234、235）。

① 赫伯特·库恩选出的西北沿岸艺术品（《原始艺术》第100、104页，其中照片48、50、51只有表现写实的特点，照片47、49、52的一部分可以代表艺术风格）。

为了清楚地说明这一艺术原则，最好先看一看这种象征纹样和动物形体是如何适应装饰面的，然后再研究各种纯形式的因素。

图157a是一个图腾柱，表现一只河狸。其面部的处理很象一个人脸，尤其是靠近眼睛和鼻子的部分；但耳朵的位置却说明是动物的头，两颗大门齿体现了河狸的特征。尾巴在身体的前面向上翘起，尾巴上刻的花纹表现河狸的鳞片；前爪抱着一根棍子；鼻子颇短，同前额形成锐角，鼻孔很大画成螺旋形。大门齿、带鳞片的尾巴、爪里的短棍和鼻子的形状都是河狸的象征，面前两点已经足够表达河狸的特征了。

图157b是另一个表现河狸的图腾柱，在细节上与上一个图腾基本相似，只是没有爪中的棍子。这只河狸抬起它那三个脚趾的前爪靠近下巴。有的雕刻作品中，河狸的爪有四趾或五趾，但其它象征纹样却大抵是一样的。

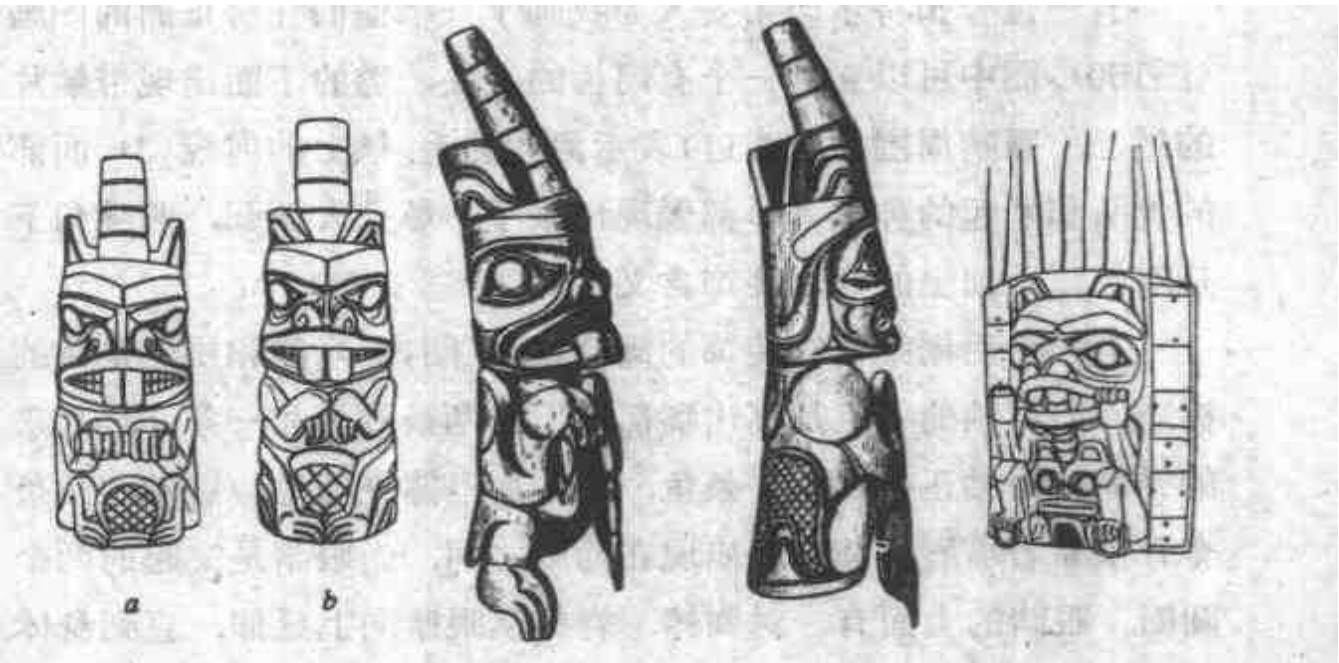



图 157　海达人表现河狸的石雕图腾柱

图 158　特林吉特人在汤匙柄上雕刻的河狸

图 159　海达人表现河狸的头饰，河狸的胸前有一只蜻蜓

在一把汤匙柄上（图158）刻着河狸的头和前爪，嘴里有一对上门齿，其他牙齿都未表现。带鳞片的尾巴刻在汤匙的背面；鼻子形状同上所述，不同之点是鼻孔没有螺旋形。

在一件舞蹈头饰（图159）正面的中心部位有一只蹲姿的河狸，各种象征纹样均同上述。面部是人形的，突出在前额的一对耳朵说明是一只动物；嘴巴张着，当中有两颗门齿，带鳞片的尾巴在身体的前面翘起，并在两只后腿之间出现，两前爪抬到嘴的高度，但未握住棍子①。鼻子很短，鼻孔大而圆，并转向前额。河狸的胸部有另一个头像，上面有许多向上堆起的圈纹，这个雕像表现一只蜻蜓。头很大；身肢细长并分为若干节；双脚从嘴角伸往河狸的臀部；脸部象人，但高出眉毛的两耳表明是动物，许多表现蜻蜓的作品头部都连着一对翅膀。象这类两种动物结合在一幅画面上是常见的现象（如图165、170、235）。

有一位夸扣特尔印第安人为我画了一幅他们住房正面的图画（图160），图中可以看到一个有门齿的大头，嘴的下面出现带鳞片的尾巴，眼睛周围的虚线（1）表示河狸的毛；颊上的虚线（3），面部的骨头和翘起的鼻子（2）都表现出来了。鼻孔大而圆，两嘴角下是双足，头顶上的两个装饰含义不明。

有一个用锯鲉花纹装饰的鳙鲽鱼钩（图161），鳍和尾巴是鱼的标志，而锯鲉的特点是高出嘴部以上的两条脊骨和一条连接起来的脊鳍。锯鲉正在吞吃一条鱼，鱼的尾巴露在嘴外。锯鲉的两条脊骨紧靠着嘴唇，其尖端出现在两眼之间，而眼睛是突起的两个圆圈。眼睛的上面有一对胸鳍，脊鳍从眼睛向上延伸，直到身体的最窄部分；尾巴延伸到钩和钩柄的连接处，连接的地方用云杉

① 关于另外表现河狸的艺术品，可参见图216、225、228、229、230、255、283。

图 160　夸扣特尔印第安人在住房正面门的上方表现河狸的绘画

图 161　特林吉特人用锯鲉纹样装饰的鳙鲽鱼钩，锯鲉正在吞吃一条鱼

图 162　钦西安人图腾柱的局部，柱上表现一只锯鲉

木根捆绑。

另一个图腾柱的下半部用稍有变化的手法表现同样的动物(图162)，底部的形象可能是太阳或星鱼，它的双臂向上举起，被一只锯鲉含在嘴里。那锯鲉的头向下，背向前，尾巴向上翘着，嘴角以上有两个月牙形的装饰代表鱼鳃，再上面是一对边鳍和胸鳍。中央部位是锯鲉的形象，它有两根脊骨，脊骨下部饰有小人面像，紧挨着脊骨下面有一对小圆眼睛，脊鳍与眼睛等高，有一端同尾巴合并，尾巴被一个人形抓在手中，而人形被尾巴切成两半。这种雕刻品也具有上述两个特点：两条脊骨和连接的脊鳍。

有一件用蓝布做的裹腿上(图163)，表现锯鲉的形象是用红布缝上的，锯鲉的牙齿、眼睛和脊鳍用鲍鱼壳做成突出点来表现，嘴部左右刻着两个小三角形表示鱼鳃，双眼的上方有两条伸向背部中央的脊椎骨，是用两块红布做的小三角形从中分开做成的，两条较宽的红布在眼睛的左右侧上方，表示胸鳍，沿着鱼背的裂缝表示脊鳍。这件作品的特点是眼睛上面有两条脊椎骨①。

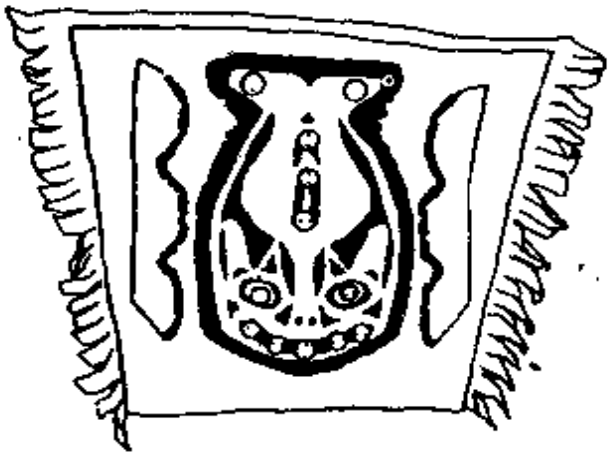


图163　海达人表现锯鲉的羊毛裹腿

在文面中所刺的锯鲉，大多是在嘴唇的上方用两条脊椎来表现的(图164)。

图165至168表现的是鹰。鹰的象征是钩型的大喙。喙向后弯曲，喙尖连着下巴。许多这类作品中鹰的面部是人形的，而鼻子成为鹰的象征，做鸟喙状，喙勾弯曲直到嘴部，或在下唇同脸相接。

图165的头饰上部的大脸为鹰脸，脸是人形的，但超出前额的双耳表示动物。身体较小，藏在海妖脸的后面。海妖的头象熊，有两只脚鳍，鹰的双翅被海妖抱住，海妖的双臂上可以看出脚鳍。

图166是一个汤匙柄，上面有一只鹰头，用勾喙作为象征。匙柄尖上有一个人形，抱着一条节肢动物——蜻蜓，只是蜻蜓的头部看起来比通常略小②。

① 其他表现锯鲉的艺术品见图206、219、224、262。
② 参看图207、243、257。

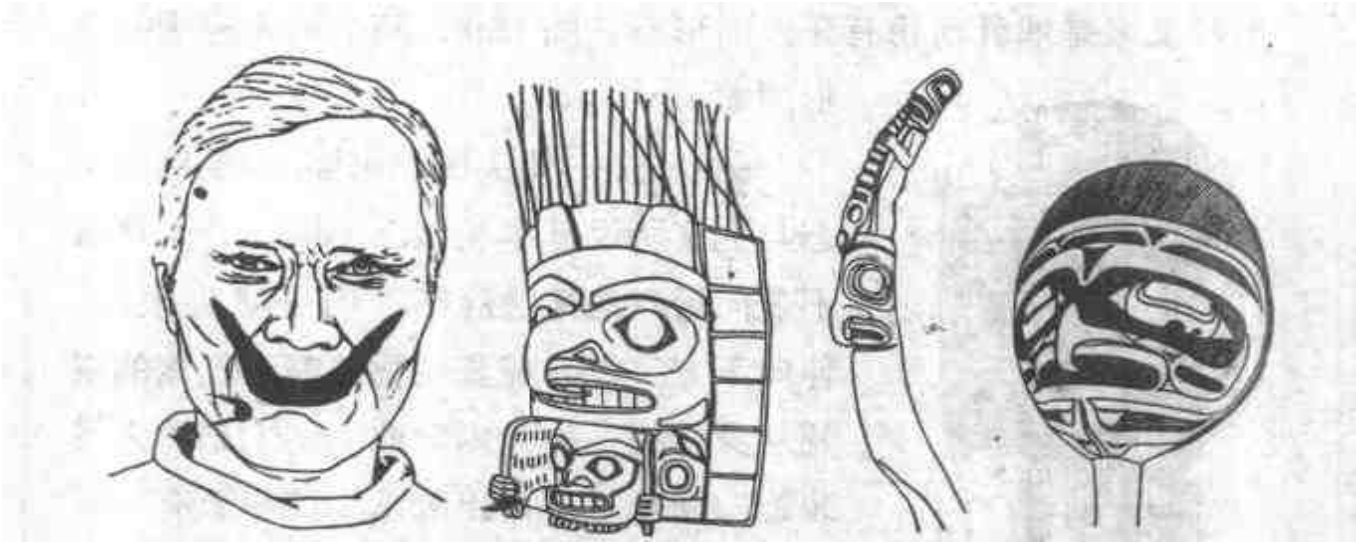


图 164　海达人文面上表现的锯鲉

图 165　钦西安人表现鹰的头饰

图 166　钦西安人用山羊角做的汤匙柄，上部表现一个人怀抱一只蜻蜓，下部是一只鹰

图 167　特林吉特人表现一只鹰的响音鼓

图167和图168里可以看出，用象征纹样表现鹰的形象。应当指出，在这类艺术品中，大多是把嘴和鸟喙完全分开，而嘴部的

图 168　特林吉特人用巨角岩羊角制作的容器

图 169　海达人文面上表现的隼

图 170　钦西安人的头饰，鹰的胸前有一只蟾蜍

形状又多是哺乳动物有牙齿的形态。图 169 人脸上有表现鹰的典形图案。

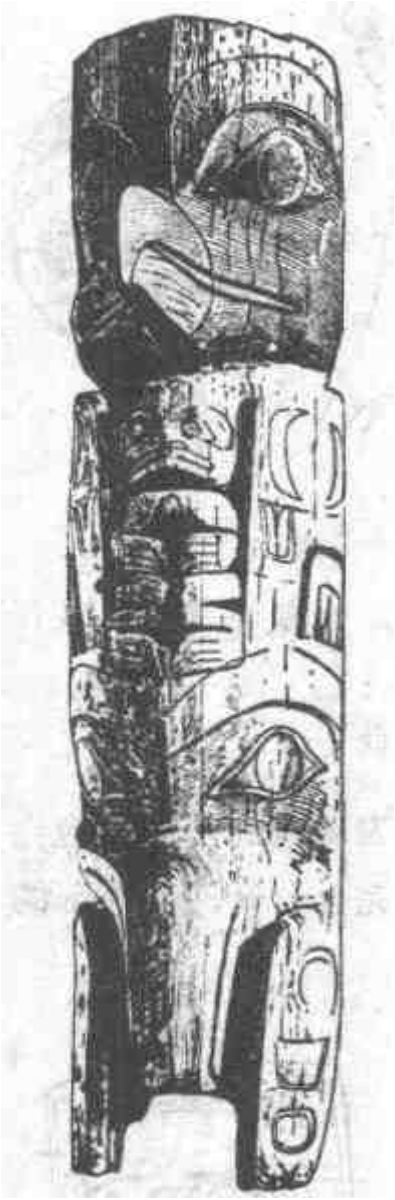


图 171　海达人的住房柱。上面是鹰；下面是鸬鹚

图170是一件头饰的正面，表现鹰的形态与上文所说基本相似，不同之处是鹰喙不是向后弯曲接触脸部，而是喙尖很细，伸向下方。没有哺乳动物的嘴形，鹰的双翅从身体的两侧向内弯曲，翅上刻着人形装饰，翅膀之下露出鹰爪。鹰身上有一只用写实手法雕出的蟾蜍。海达人住房的柱子顶端也有雕刻的鹰头(图171)，鹰体的正面双翅向内弯转，下面另一个形象的曲线和上面形象的底部相吻合①。

图172和173是夸扣特尔人生产的两件表现鹰(或鱼鹰)的制品。这两件制品在处理手法上和海达人不同，虽然也有弯曲的鹰喙。图172是一枝桨。(1)表示鹰眉和耳朵；(2)面颊；(3)翅膀；(4)鸟喙。图173是一条长椅上的绘画，椅背是一个人形，耳朵(4)超出头顶，象海达人绘画的动物形象。(1)肚脐；(2)从鼻子两侧到嘴角的皱纹；(3)颊部的绘画和颊部的彩绘。人形的两侧是鹰头，下颌(5)绘在长椅的下缘，两眼之上是头上的羽毛(6)。长椅边上的头形旁边有一只眼睛，表示肩胛骨。(7)是翅膀的骨头。(8)翅膀上的

① 参看图215。

图 172　夸扣特尔人在桨上绘画的鹰
图 173　夸扣特尔人在椅子上表现人和鹰的绘画

图 175　雕刻着蜻蜓的浆果匙

图174　特林吉特人用野生白山羊角制作的羹匙柄上表现蜻蜓的图案

长羽毛。(9)身体上的羽毛。

蜻蜓是以大头连接着节形身体及一对翅膀来表现的。上文谈到过图 159 中头饰的图案，图中的头是人头型，但有两只动物的耳朵。上文还谈到图 166 中的节体可能是一只没有翅膀的蜻蜓。伊登索（Edensaw）认为，匙柄也表现一只蜻蜓(图174)，它有一条弯曲的喙，翅膀在下颌以下，它的节体是匙柄头部。一个海达人做的浆果匙①（图175）上的图案逼真地表现了一只蜻蜓。注意图中螺旋形的蜻蜓喙。

① 这是一种扁平的木制羹匙，用来取食倒碎的浆果、

海达人表现虎鲸的主要特点是脊鳍很长，中央往往有白色的圆圈或线条，下面有一个脸形或眼睛表示关节；头部是长形的；嘴也很长，前部呈方形；鼻孔大而高，也是长形的；嘴离眼眉很远。在图腾柱和匙柄头上嘴的形态总是朝向地面的，从侧面看脸是方形的，这是因为鼻子向前延伸，盖住了嘴的前部。眼睛大多是圆形的，有时周围有表示眼皮的曲线条纹。有些虎鲸的前额上有一个圆点，表示吸气孔。图 176 是用野生白山羊角制作的匙柄上的虎鲸图案。(a)和(b)中鱼的脊鳍紧靠着头的上方；(b)中颠倒的脸形可能代表吸气孔；(a)和(c)中的鳍是向前折转的；而(c)中的尾巴转到了身体的正面。在一个响音鼓上（图177）绘有颇具特点的虎鲸的头形和弧度很大的脸，虎鲸的嘴中带有大牙，眼睛呈圆形，脊鳍之前是吸气孔。海达人的一个鱼漂上(图178)的图案中，虎鲸的脊鳍却很小(参看图182d)。

图179中所示为表现虎鲸的几副夸扣特尔人的面具和容器。它们在虎鲸形象的处理上略有不同，但两个部落的作品具有同样的特色。这些作品除(h)以外均有脊鳍，而(h)只画出头部。此外除c、d、e以外都有长而高的鼻子；所有作品的脸形均很长而且弧度大。图e是一个家用的大容器①，据说也是表示鲸鱼的。从图可以看出，b、c、d中都有圆眼睛，而a和h中的眼睛通常是长形的。e和g中的眼睛基本上也是圆形的。图 180 是特林吉特人用的头盔，上面的虎鲸有一张布满牙齿的大嘴，鼻子朝前额翘起，兽皮做的鱼鳍伸向头顶以上，颊部绘有另外一只鳍；虎鲸形象大都没有耳朵；从下腭到嘴唇以下画成红色，表示虎鲸的喉咙。

熊的形象通常表现为一张布满牙齿的大嘴正在吞吃某种动

① 这种容器用于大型宴会，有的容器异常之大，成为房主的象征。

图 176　特林吉特人用野生白山羊角雕刻的虎鲸匙柄

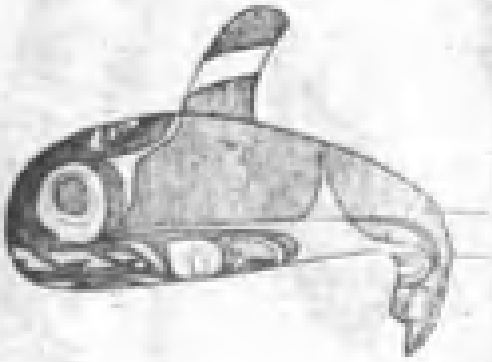


图 177　海达人在响音鼓上表现虎鲸的图案

图 178　海达人表现虎鲸的木制鱼漂

图 179　夸扣特尔人表现虎鲸的面具和容器

图 180　特林吉特人表现虎鲸的头盔

图 181　用野生白山羊角雕刻着熊的匙柄

物，舌头伸出嘴外，鼻孔很高，呈圆形，有时绘成螺旋形（参看图157、175）。在图腾柱和雕刻的匙柄图案中，鼻孔的形象与虎鲸的鼻孔相似，但不象虎鲸那样向上额翘起。从侧面看，从鼻孔到前额有一个硬弯；爪子很大(图181)。

查尔斯·伊登索认为，图 182 中的三个浆果匙上面的图案是表现熊的，在图a中清晰可见匙的一端是长着一只大耳朵的头(1)，耳朵的大小依匙的形状而定。红色曲线表示两颗牙齿(2)，嘴的下面有一条粗黑体线，表示前腿(3)，左边是前爪(4)，最下面的一部分为后腿。图182b表现什么不明显。中央的脸形是胯骨，下面右侧是大腿，左侧是长有长指甲的爪子。伊登索认为，胯骨以上的图形是尾巴，顶端是头，但我认为这种解释不一定确切。匙的另一端形状象海妖的头，而胯骨上的图形象是鱼鳍。据当地一位土人讲，图182c也是一只熊，而图182d是虎鲸。我把这几种图案排在一起，可以看出它们下部的纹样非常近似。图182c中底部的右半边是颇具代表性的虎鲸脊鳍纹样，相当于182d中的图案。两图中"脊鳍"上方颠倒的眼睛应该是关节，图案的其余部分

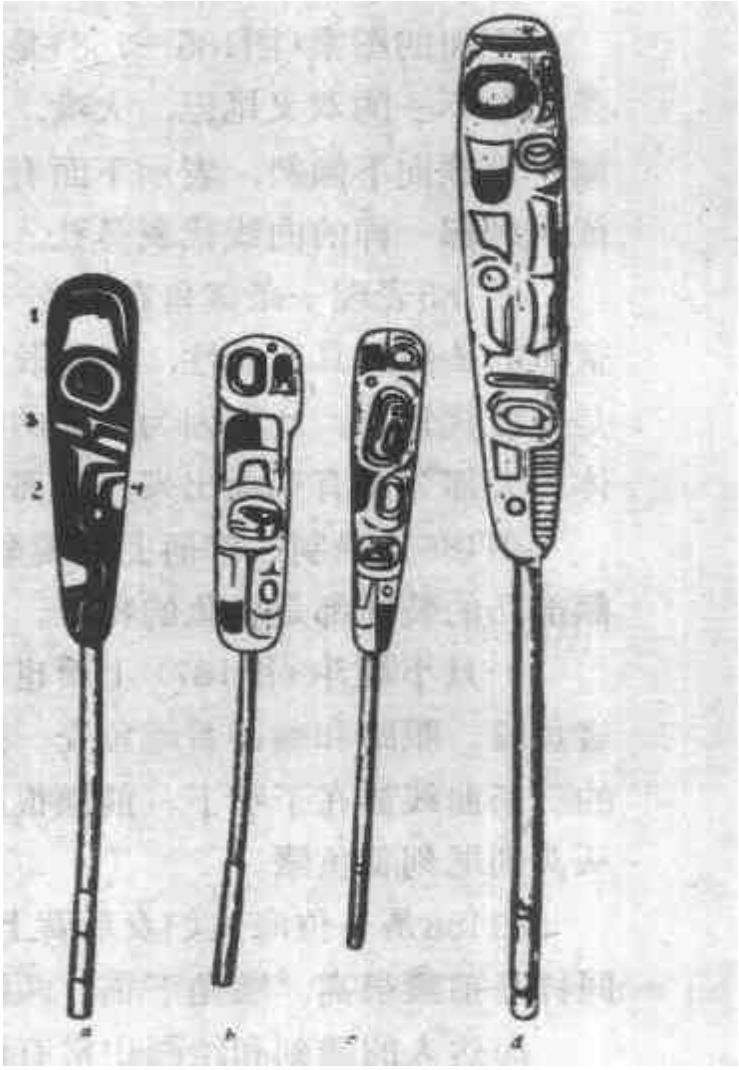


图 182　表现熊的浆果匙
a、b. 钦西安人；c. 特林吉特人；d. 表现虎鲸的纹样

是眼睛和鳍，但不太容易辨认。图182d中央的曲线可能是鱼的身体；侧面是鱼鳍。伊登索认为，上面不是头部，只是匙的上端有一条尾巴。

有许多表现海妖的图案其形状是半熊半鲸的。有的把海妖绘成熊头、熊身(图183)，肘部长着鱼鳍；有的则绘成虎鲸头、熊身。这种形象仅见于用兽角雕刻的匙柄上（图184）。也还有用其它方式表示熊和虎鲸的特点。

表现青蛙的特点是：宽大的嘴，无牙，无尾，鼻子扁平。

下面的图案(图185—188)是表现鲨鱼的。鲨鱼特点是：一条长短不一的双叉尾巴，大嘴，嘴角向下，两颊有许多曲线代表鳃。前额向下倾斜，表示下面有嘴(但未画出)。有的用两个圆圈或同颊部一样的曲线代表鼻孔。

图185表现一条鲨鱼在吞吃一条鳙鲽，雕刻在图腾柱的上部。鲨鱼的头部颇具代表性，嘴里长着许多尖牙；在多数情况下尖牙是象征鲨鱼的。此图因为头部的标志足以体现鲨鱼的特点，故躯体的大部分没有刻画出来。颔部以下的两片鱼鳍表现是一条鱼。

图186是钢制匕首柄上的图案。鲨鱼嘴角下垂，颊部的曲线和额部凸的装饰都是鲨鱼的特征。

一只小烟斗（图187）上面也有鲨鱼纹样。右边方头上是一只鲨鱼脸，眼睛和嘴镶着鲍鱼壳。由于面部狭窄，故通常绘在颊部的三条曲线放在了嘴下。前额很高。烟斗的另一端是尾巴，两边从头到尾刻着鱼鳍。

图188是一位海达妇女后背上的刺纹，上面刺有鲨鱼的轮廓，同样是前额很高、嘴角下垂、两鳃有曲线。

海达人的雕刻和绘画中常有鲨鱼纹样①，而南方的部落中这

①参见图213、214、217、232、233、261。

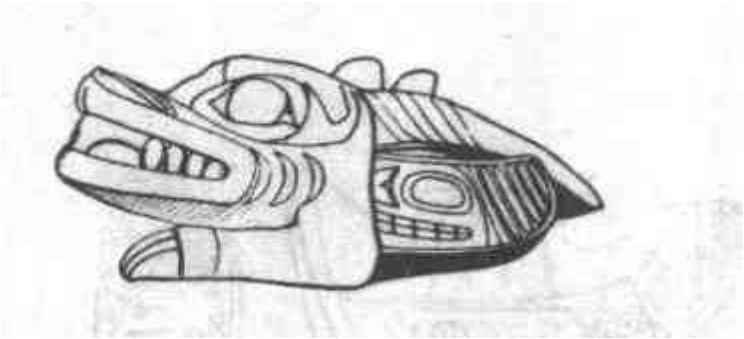


图 183　特林吉特人表现海妖的雕刻。

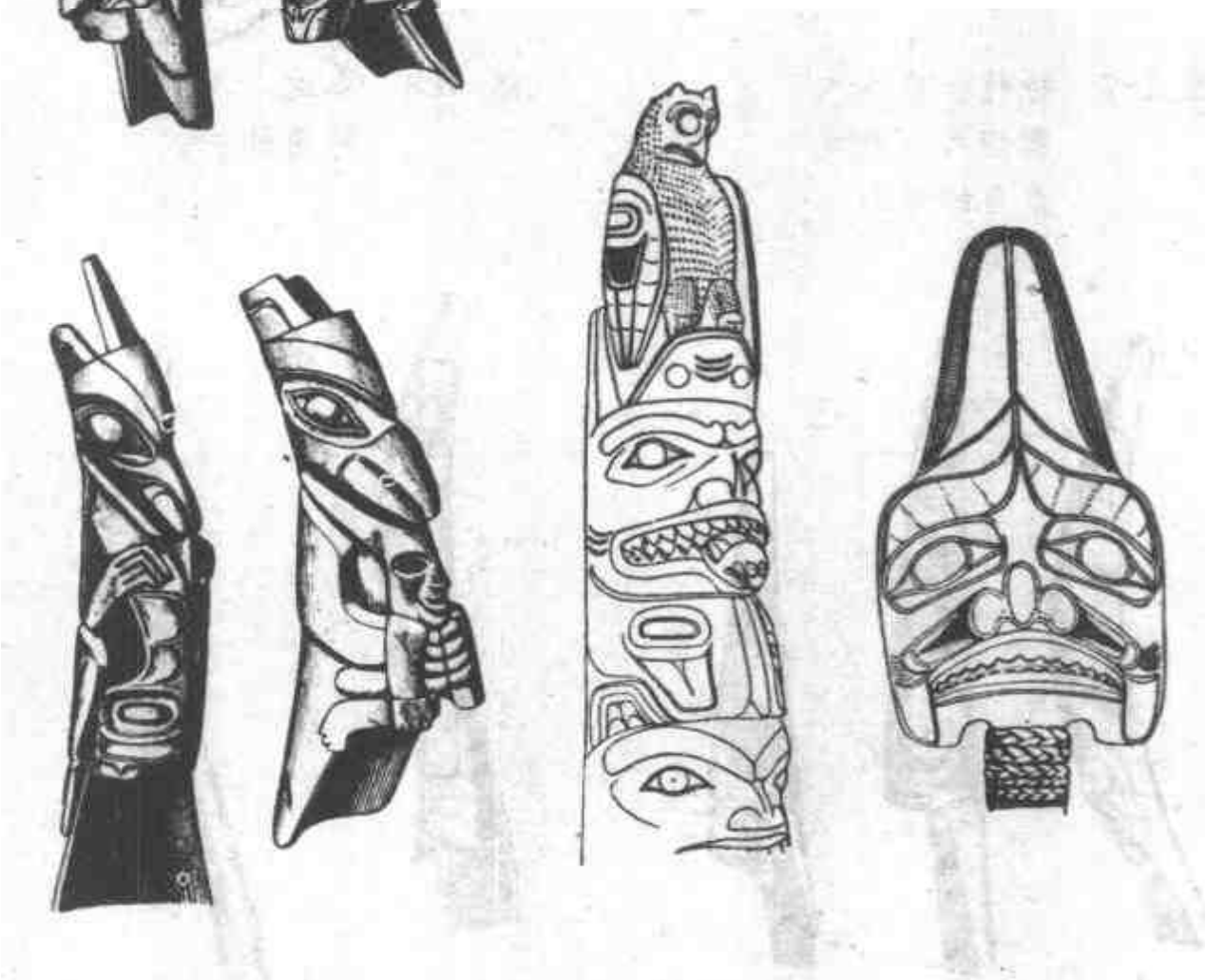


图 184　用野生白山羊角雕刻海妖的匙柄

图 185　海达人在图腾柱的一面雕刻了一只站在鲨鱼头上的鹰

图 186　特林吉特人在短剑柄上表现的鲨鱼头

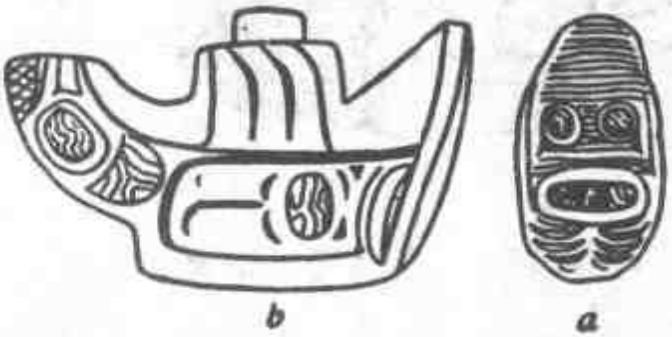



图 187　特林吉特人木制烟斗上表现鲨鱼的雕刻

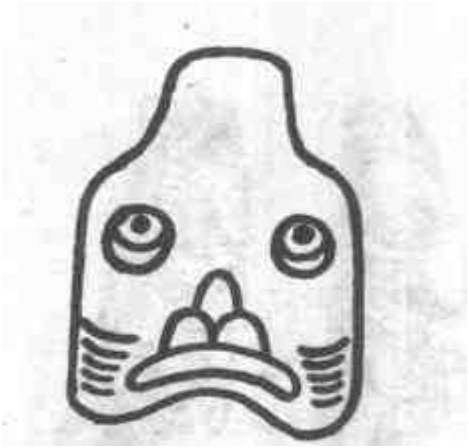


图 188　海达人表现鲨鱼的刺纹

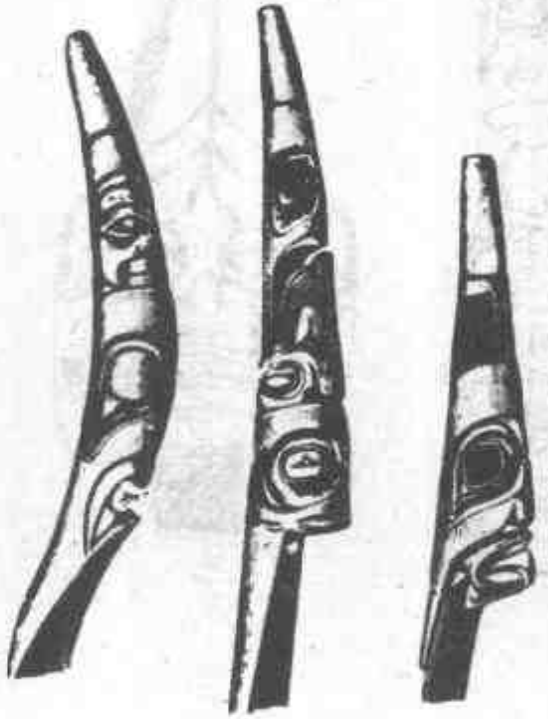


图 189　海达人匙柄上刻的海妖形象

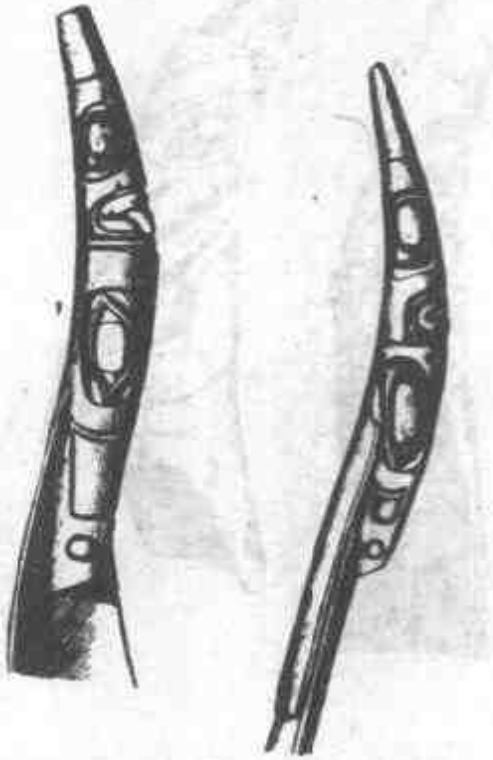


图 190　特林吉特人在野生白山羊角制作的匙柄上刻的蛇形象

类纹样却很罕见。

簇姆欧斯(Ts'um'os )拟人化的斯纳格(snag)[1]的样子象熊。伊登索认为头部象熊,下垂的嘴角又象是鲨鱼(图189)。但是第三个怪兽的方型嘴又象是熊，嘴的后面却画有被伊登索认为鲨鱼特点的曲线，鳍同海妖的形状相似。

图 190 是两个匙柄，伊登索认为是表现蛇的。突出的特点是弯曲的长嘴，眼睛、鼻子明显地表现了蛇的传统形象。

现在可将以上所述作一个初步的总结：不同的动物以各自的象征来体现其特点，各种动物的象征如下：

(1) 海狸：大门牙、大而圆的鼻子、带鳞片的尾巴、前爪上抱着一根棒子。

(2) 锯鲉：嘴上突出两根脊骨、一条长脊鳍。

(3) 隼：弯曲的大喙，喙尖弯曲接触到脸部。

(4) 鹰：弯曲的大喙，喙尖向下。

(5) 虎鲸：头部大而长、鼻孔大呈长筒状、圆眼、大嘴里有牙齿、吸气孔、大脊鳍。

(6) 鲨鱼：前额上突起一个圆锥形、嘴角下垂、两颊有曲线，表示鳃；上额突起的装饰上有两个圆圈和几条曲线，代表鼻孔和皱纹、圆眼、许多锋利的牙齿和双叉长短不一的尾巴。

(7) 熊：大爪子、大嘴内有牙齿及伸出的舌头、鼻子大而圆，从嘴到前额有一转折角。

(8) 海妖：熊头、蹼形熊爪、虎鲸鳃和虎鲸身、几条脊鳍以及熊和虎鲸其他特点的混合。

(9) 蜻蜓：大头、节形细长身体及翅膀。

---

① 传说中妖怪的名字。——译注

（10）青蛙：无牙的大嘴、鼻子扁平、无尾。

（11）拟人化的斯纳格：形态似熊，嘴角下垂又象鲨鱼。

（12）蛇：向下弯转的长嘴。①

我曾比较仔细地研究了夸扣特尔人表现几种动物的象征，有一位土著工匠给我看了许多眼睛及脸上其他部分的纹样，并向我解释了各种纹样的象征含义，如图191、192所示。

海中的灰熊(a)，其特点是大眼睛(形态不确定)、大而圆的鼻孔、大牙齿和大耳朵；灰熊(b)带有白边的眼睛，比海中灰熊的眼睛略小，鼻子不圆但很高，牙齿很大，也比海熊牙齿稍小，耳朵

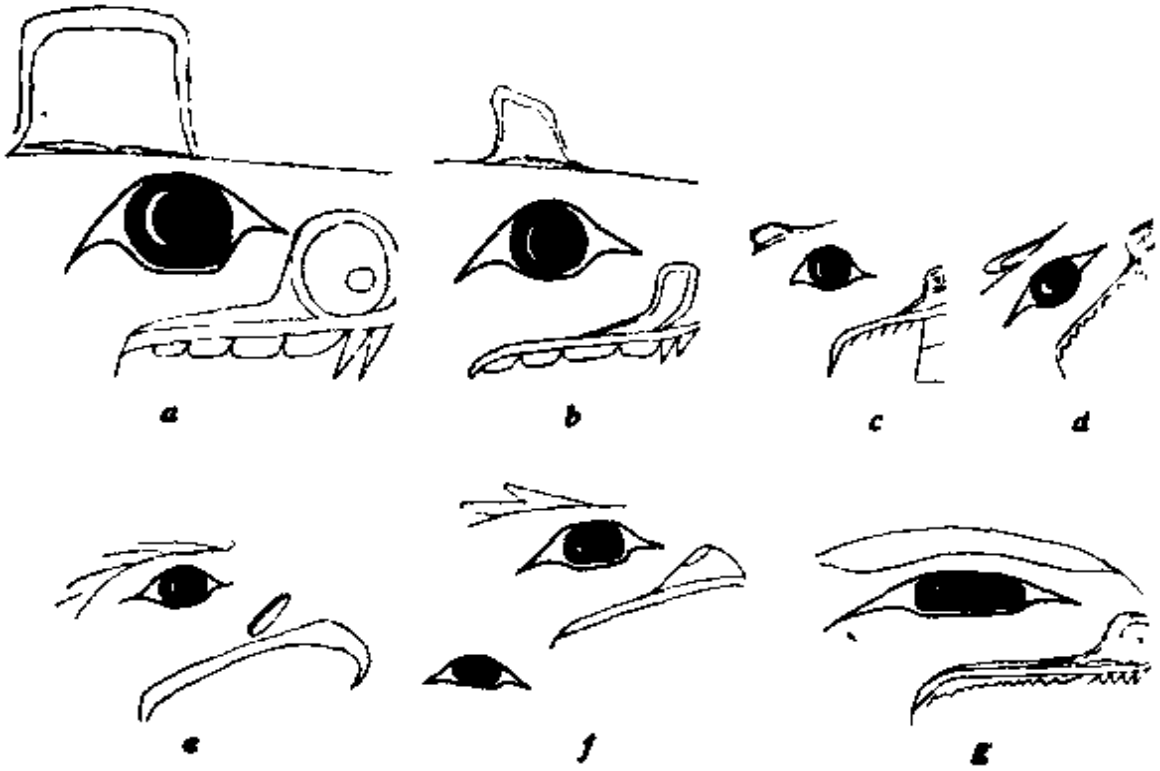



图 191　夸扣特尔人绘画的各种动物的眼睛纹样

a. 海熊　b. 灰熊　c. 河狸　d. 狼

e. 鹰　f. 渡鸦　g. 虎鲸

① 参见原书207，狼的特点。

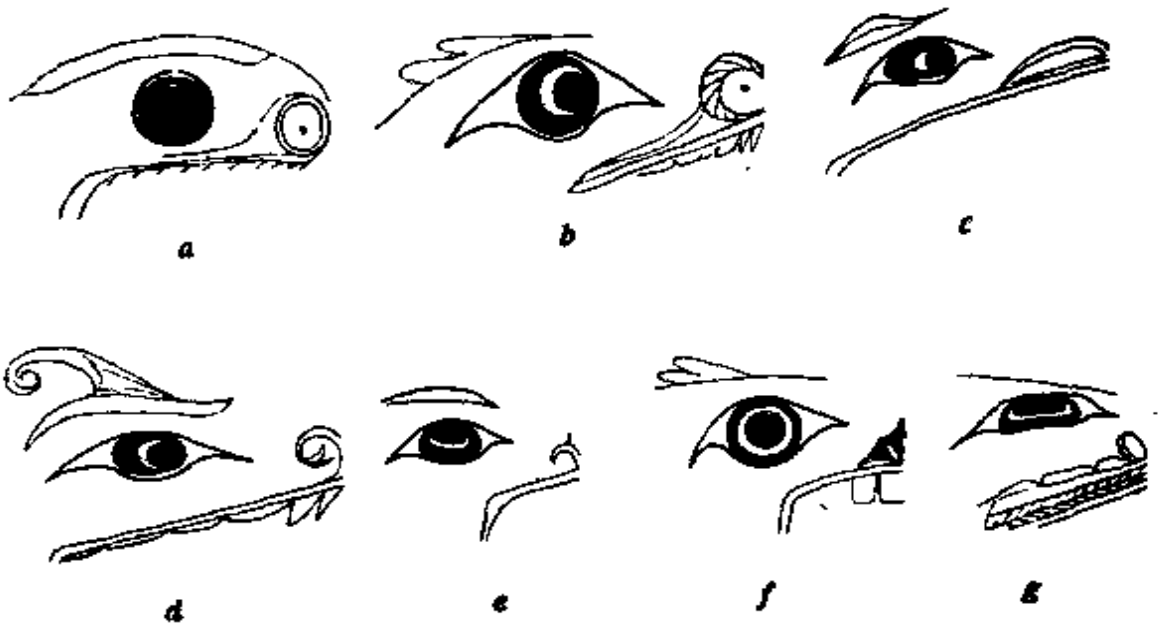



图 192　夸扣特尔人表现各种眼睛的纹样

a. 鲸　b. 海狮　c. 青蛙　d. 双手蛇

e. 人　f. 雄性人鱼　g. 海中精灵

小而尖；河狸(c)除几颗大牙以外，特点是高而圆的鼻子，耳朵很小；狼(d)的眼睛长而斜，耳朵向后、牙齿较多；鹰(e)眼球中有一白色月牙形、鼻孔倾斜，在喙之上；渡鸦(f)眼睛的中央是白色的；虎鲸(g)的眼眉、眼睛、脸、鼻子和嘴都是长的，嘴里有许多牙齿；鲸鱼(图192a)是圆眼睛、圆鼻子；海狮(b)是圆鼻子、大牙齿、眼离鼻子很近、小耳；青蛙(c)是长眼睛、扁平嘴和鼻；传说中的双头蛇(d)是小眼睛象狼、螺旋型的鼻子和●旋形的羽毛；e、f和g表示樵夫的眼睛和海中财神的眼睛。

夸扣特尔人认为，画有一只眼睛的关节表示鸟的尾巴，有时一只眼睛中有两个眼球。圆头的羽毛（图193）也是鸟尾的象征。鲸、虎鲸和海豚的尾巴也有两个关节，尾叶的内侧有两条曲线。

夸扣特尔人还说，表现翅膀的羽毛同鱼鳍的纹样截然不同（图194）。翅膀的羽毛应是尖的，而鱼鳍的羽毛无尖，呈方型。

图 193　夸扣特尔人绘画中的尾巴
上面：鸟　下面：海里的哺乳类动物

图 194　夸扣特尔人表现翅膀和鳍的图案
上：鳍　下：翅膀

图195和196是大鳕鲽和狼的象征纹样因素。夸扣特尔人用这些纹样因素表现这两种动物，根据装饰件的形状选用。在此举出的几例与装饰件无关。图195是大鳕鲽：(1)嘴和鼻子；(2)眼睛；(3)头顶骨；(4)头的侧面；(5)鱼鳃；(6)和(8)表示肠道；(7)紧靠颈部的肠道；(9)颈骨；(10)侧鳍；(11)侧鳍骨；(12)死鳕鲽颈椎下面凝固的血；(13)尾关节；(14)尾骨的一部分；(15)尾巴尖。

图196表现狼，头部隆起的鼻子是狼最显著的特点。(1)咽喉；(2)左下方是同下臂相连的肱骨；(3)颈骨；(4)四个圆圈是脊椎骨；(5)脊背上的毛；(6)三条斜细线代表胫骨；(7)胸骨，上面的钩状表示肠道；(9)后腿，与(2)相符；(10)脚趾；(11)脚；(12)脊椎骨连着尾巴；(13)细线表示尾毛；(14)可能是第二个尾关节；

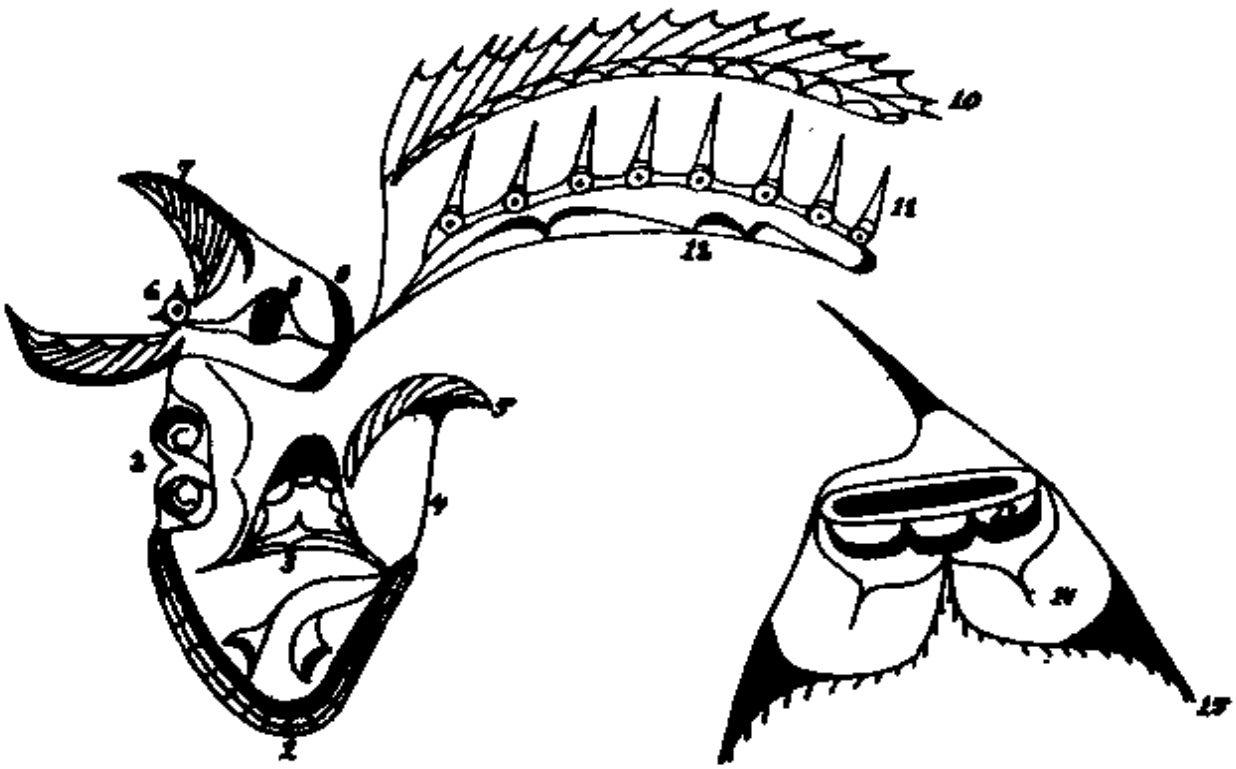


图 195　夸扣特尔人表现鳙鲽使用的纹样因素

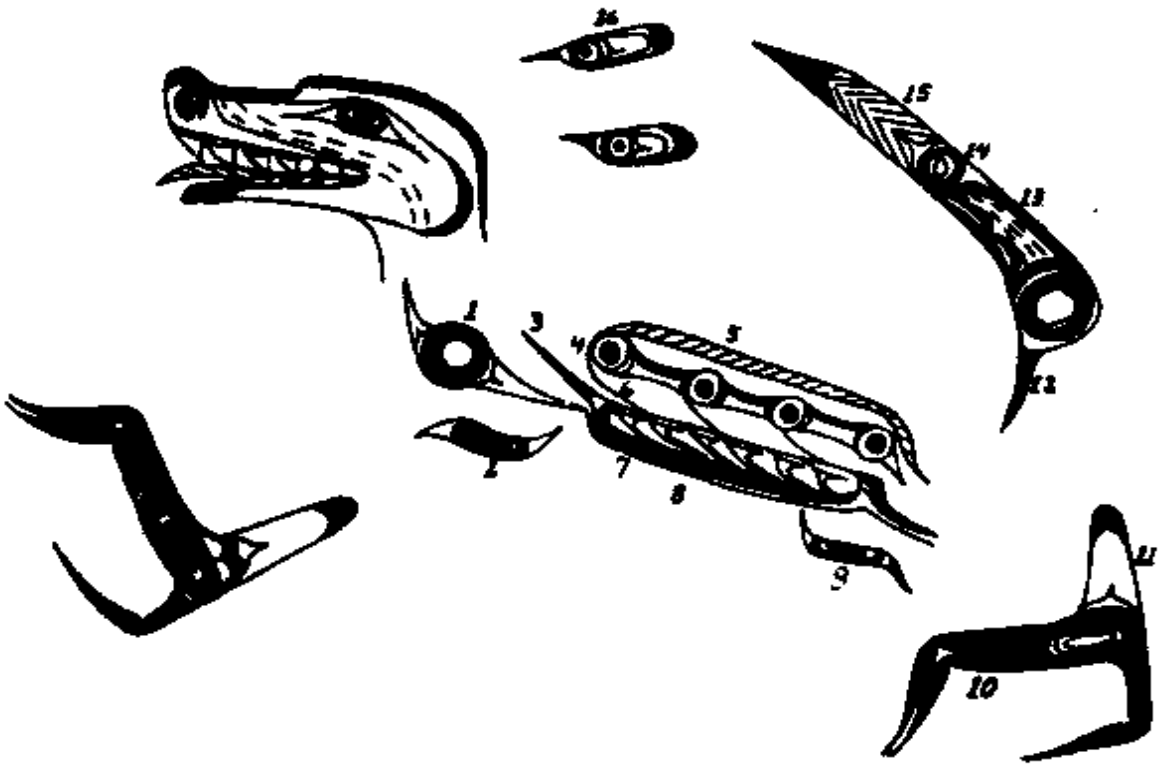


图 196　夸扣特尔人表现狼使用的纹样因素

(15)有毛的尾巴；(16)耳朵。

图 197 是一只独木舟船头上绘画的狼，在此同样可见隆起的狼鼻。蓑状线(1)代表胯骨；(2)、(3)是肠道；(4)肱骨；(5)颊部；(6)面骨；(7)耳朵。

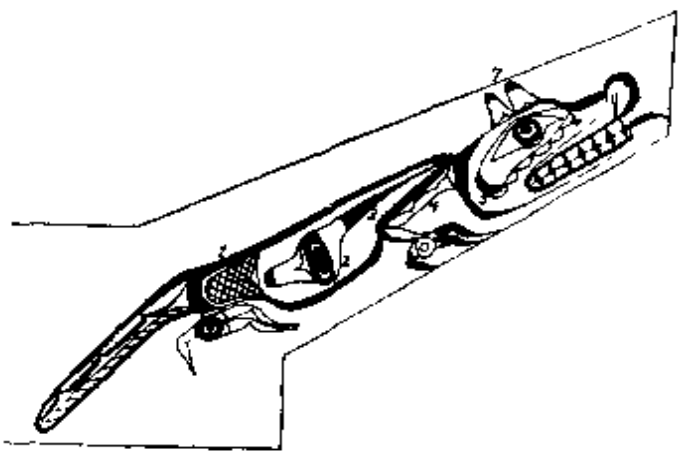


图 197 夸扣特尔人在独木舟船头上画的狼

在研究了大量的雕刻和绘画以后，可以清楚地看出，上述各种象征因素只能属于理论上的东西，而在实践中这些因素并不是绝对的。我们时常可以见到很多象征是随意运用的，其中一例是夸扣特尔人在"从天而降"①(图198)舞蹈中使用的狼形面具。这些面具上大多画着倾斜的眼睛和尖耳，但有一个面具上的耳朵朝向前方，嘴巴向后倾斜、鼻子很高。图d和f中这一纹样的处理相同，这一点是值得注意的。前者是艾德里安·雅可布森船长(Captain Adrian Jacobsen)在1884年搜集的，后者是库克船长(Captain Cook)得到的，时间比前者要早一百多年。图198a的双面具外形同这些相似，但眼睛的处理很不同；耳朵细长，但不是尖的；嘴虽也向后倾斜，然不明显。双头狼盘(e)上，耳朵小向下垂；眼睛很长；c、d、e三图中的耳朵也是小的而且下垂，但c和d的眼睛是圆的。

北方部落的动物形象也各不相同，我们不能仅根据出售的物

① 见《夸扣特尔印第安人秘密会社组织》(Social Organization and Secret Societies of the Kwakiutl Indians)，《美国国家博物馆年鉴》，1895年第477页。

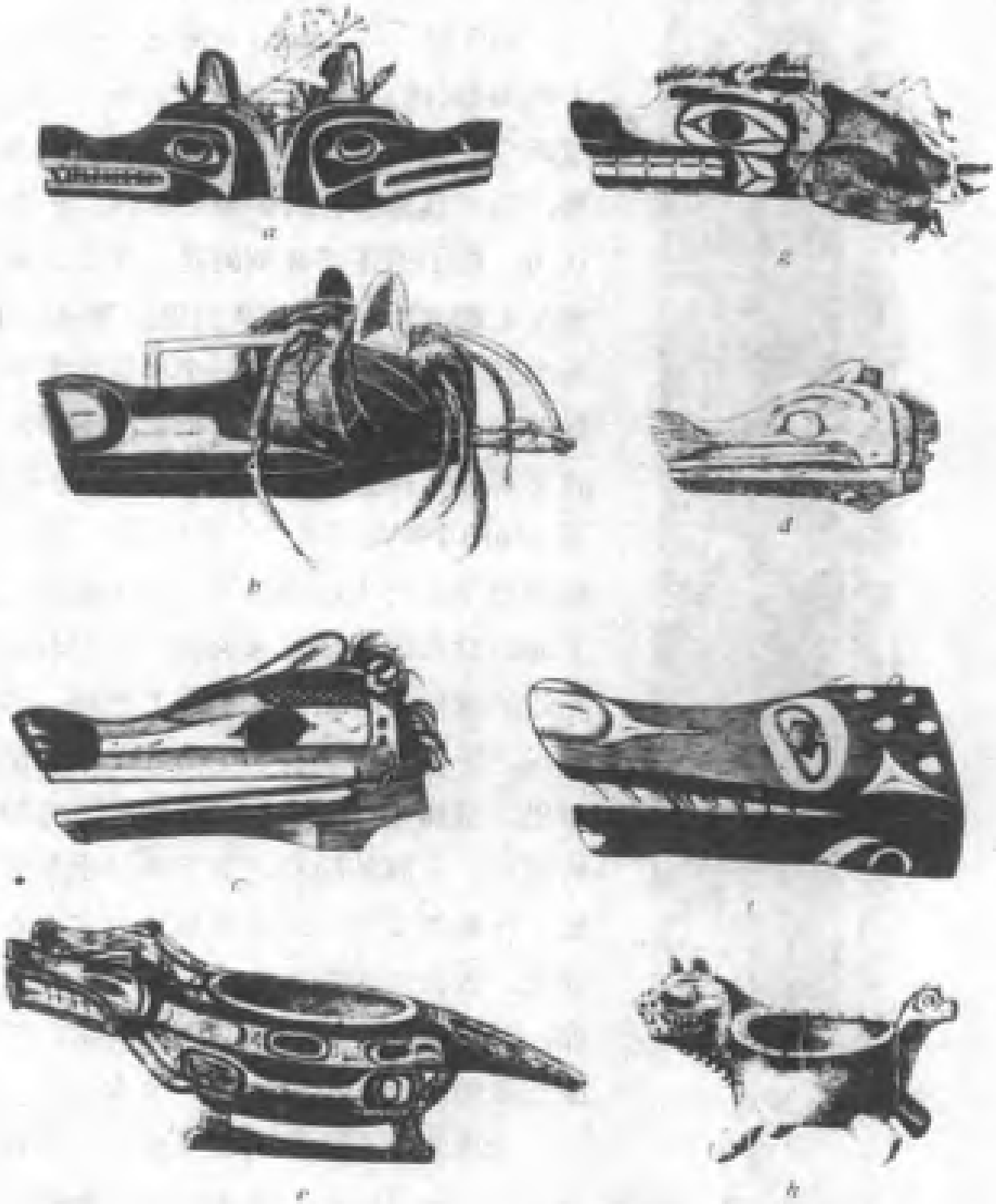


图 198　夸扣特尔人表现熊的面具和容器

品进行分析。因此，我选出了几件较为古老但仍有人使用的物品作为样品。

图 199　海达人房屋的柱子

斯旺顿(Swanton)对海达人住房柱子上的图案(图 199)作出两种解释。① 他问过两个土人，他们都把顶端的形象解释为鹰，但对其他部分的解释则不同。一个人认为，柱子的下部雕刻的是一个女人被虎鲸掠走的故事，女人的头出现在鹰喙以下，而虎鲸的脸部之上的另一个小脸形表示虎鲸的吸气孔。另一个土人则把最下面的大脸形解释为灰熊，可能指的是海中的灰熊；而上面的小脸形释为骑在熊背上的“海鬼”，他解释不出女人脸的含义。客观地讲，最下面的脸其形象是灰熊的脸，左右与脸部相连的纹样是耳朵，耳朵之上是鳍，紧靠鹰爪之下有一条鱼或水生哺乳动物颠倒的尾巴，虽然很小，但有可能是最下面脸形的尾巴。上面的脸形之下有两只手和两条腿，作蹲的姿态，这个脸形是否女人不能确定，因为如果是女人，下唇应挂着大唇饰，况且脸形上有两只动物的耳朵，可见原作者的意图并不是表现一个女人。

表现同一个故事的图案中②，坐在虎

① 约翰·R·斯旺顿：《海达人》(The Haida)，《杰塞普北太平洋探险队文献》，第5卷，第128页。

② 见斯旺顿：《海达人》照片15、图1。图上的女人没有唇饰，但照片14、15中的女人却带着一个大唇饰。

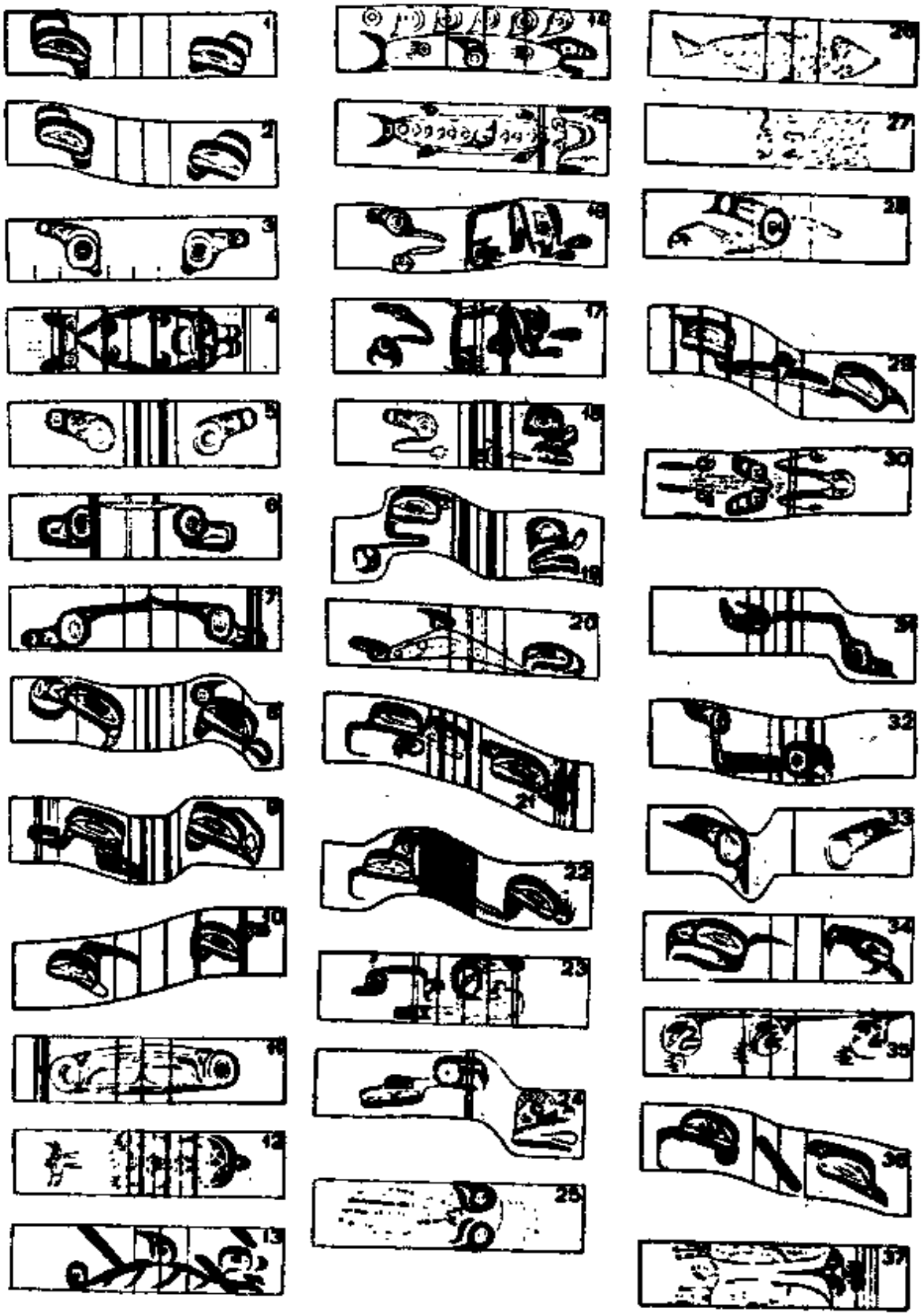


图 200　各种赌博牌的纹样

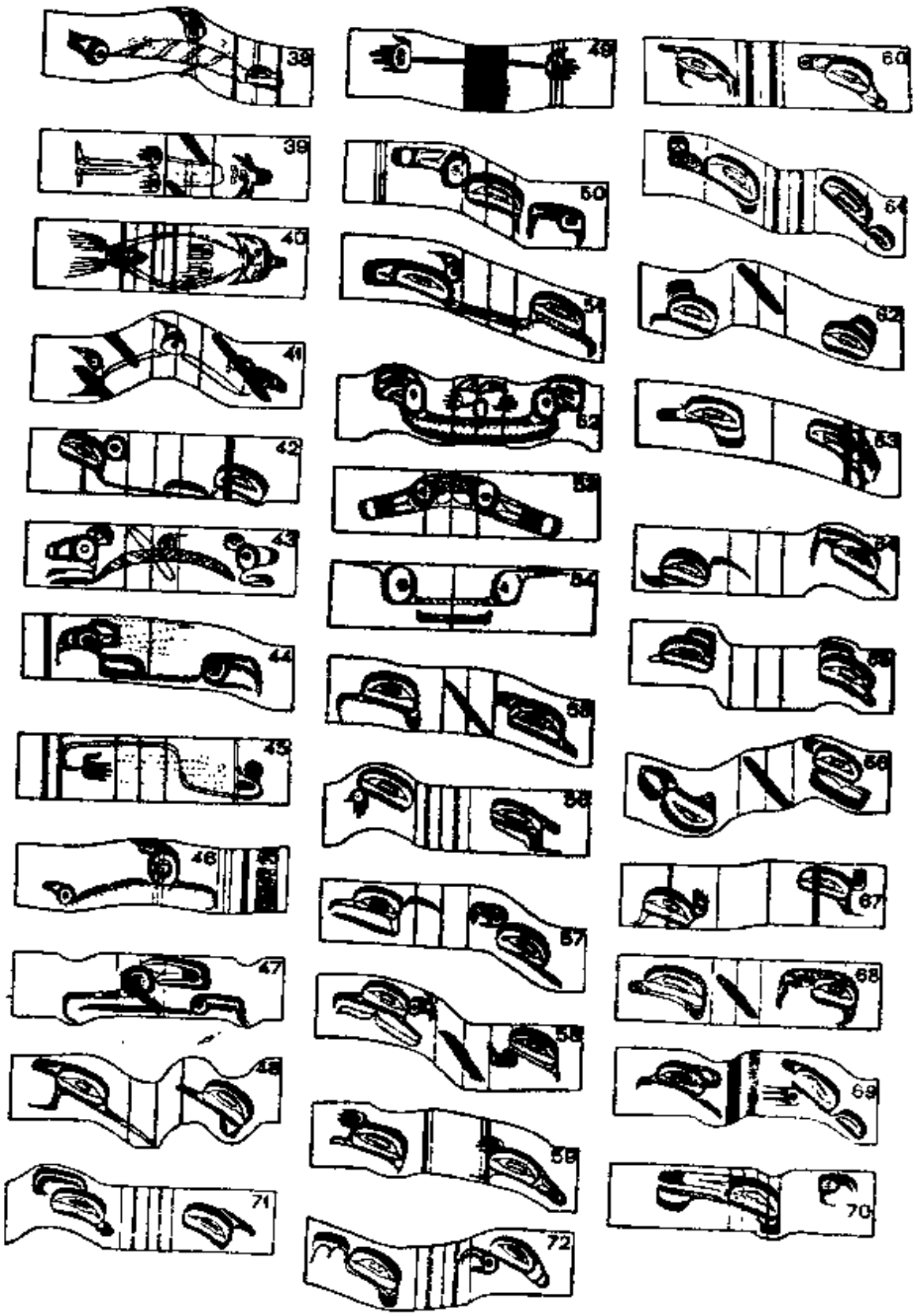


图 201　各种赌博牌的纹样

鲸背上的人是没有唇饰的，但有些图案中则绘有唇饰。很显然，由于这里的象征图形不够清楚，故一个不了解制造或不懂得雕刻图案含义的印第安人是不可能作出正确解释的。

艺术品上的形体越不完整，对其解释就越无法确定。一八九七年，我把一套赌博用的牌交给海达人的一位最优秀的雕刻兼画家（丘莱斯·伊登索），他对上面的绘画也未能作出令人满意的解释（图200、201）。例如，他认为第35号是三条脊鳍，但不知道是何种动物的脊鳍；第36号他解释为右侧是肩膀，左侧是尾巴，也谈不出具体动物是什么；第37号他说是蚊子，但不能确定；对于其他纹样更作不出确切的解释。

奇尔卡特人毯子上纹样的解释更是无法确定的，下列是G·T·埃蒙斯（George T. Emmons）举出的几个例子。①

图 202中的毯子表现一只带着幼熊的雌熊。中心的大图形表示雄熊；下部边缘中间两只颠倒的眼睛，加上与之相连的长圆形图案，表示熊的臀部和腿。上面的三个头形代表雌熊和幼熊，中间的头形被解释为熊的前额，而两边的图案各代表一只幼熊，两边图案的下缘是熊吮水的小河。约翰·R·斯旺顿认为这条毛毯表现的是海灰熊，对于主要部分，他的解释和埃蒙斯中卫是一致的，只是把上面三个头形中间的一个解释为头顶，两边的解释为耳朵。把两边伸出去的，插进两侧

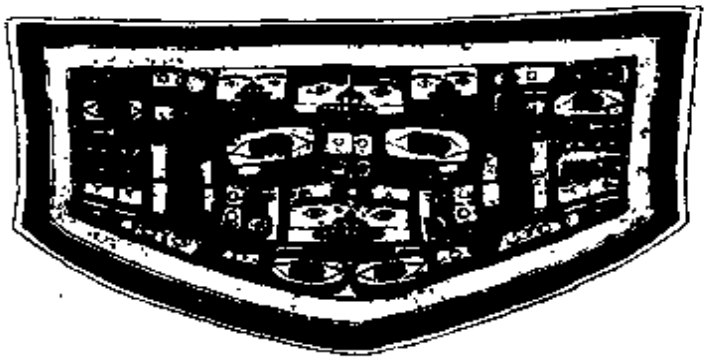


图 202　奇尔卡特人的毯子

① 乔治·T·埃蒙斯：《奇尔卡特人的毯子》，《美国自然历史博物馆备忘录》第3卷，第4部分，约纽1907年，第352、369、372、377、387页。

图案中心的翼形解释为前腿的一部分，也可能代表海灰熊手臂上的鳍；下部边缘上两只颠倒眼睛的左右装饰据说是代表后腿的。

埃蒙斯认为，图203的毯子上织的是一只雌狼和一只幼狼，狼的身体画成隼的形态，毛毯下缘的一对眼睛及两眼之间的翼形图案是隼的眼睛，这两只眼睛上方的两个羽毛图案代表隼的耳朵，毯子下缘中心的脸形代表身体，两根羽毛向下伸，直到狼爪尖的下面是隼的翅膀，两边横向的图案中是坐态的幼狼；这些图案也可能同时表示狼体的两侧及后背。斯旺顿认为毛毯上的图案代表幼渡鸦，渡鸦的两个侧面是用毛毯下缘的两只大眼睛代表的，下缘中心的脸形是渡鸦的尾巴，大尖爪以下，向下伸的两个横向的翅膀表示渡鸦的翅膀，两侧横向图案代表两只幼渡鸦的侧面。

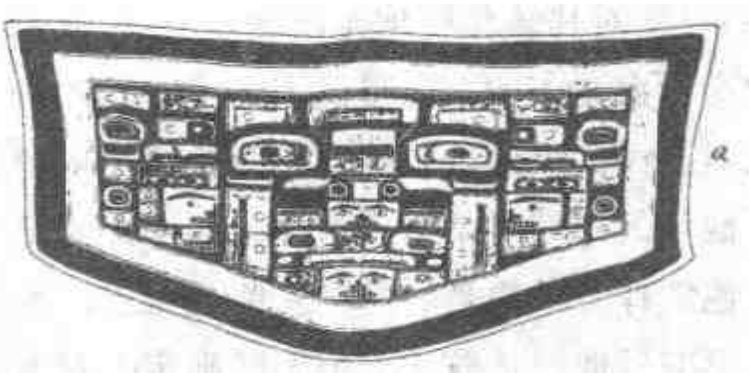


图 203　奇尔卡特人的毯子

埃蒙斯认为，图204中的毛毯上面是坐态的棕熊，熊体上是渡鸦的头；渡鸦的两条后腿画成鲸头；两只眼睛是大腿关节；嘴是熊的脚。但他又得到另一种解释：坐态的动物解释为鲸，头在下面，身体向上，画成渡鸦的头；尾巴是熊的头，两边的图案是这两种动物的侧面和后背，但同时又在上面表示鹰的侧面，下面表示渡鸦的侧面。斯旺顿认为这幅图案表示鳙鲽。下

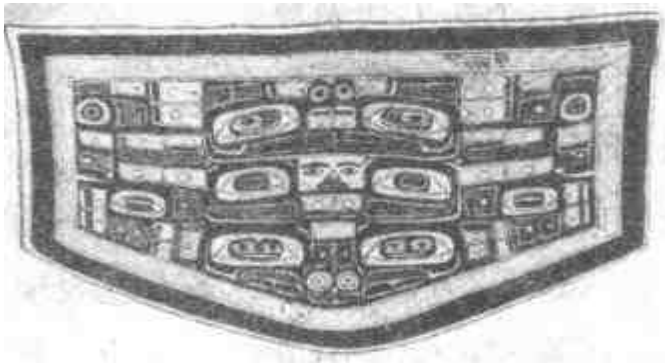


图 204　奇尔卡特人的毯子

面是头，当中整个脸形代表身体，靠近上缘的大脸形代表尾巴，两边靠近最下边头形的横向翼形图案，是两侧的鳍，横向图案的其余部分代表完整的边鳍。

埃蒙斯认为，图103中的毛毯图案表示潜游的鲸鱼，两边的图案是坐态的渡鸦。下面是头，头上有鼻孔和嘴，中心的脸形代表身体，靠近上缘的眼睛是鲸尾叶突，身体两边的脸形代表鱼鳍，横向图案中是一只坐着的渡鸦。斯旺顿认为，这条毛毯表示带着幼仔的狼。头在下面，上缘附近的一对大眼睛和旁边的装饰代表狼的后腿和胯骨；靠近眼睛上方的两个黑条代表脚；图案中央的脸形表示狼的身体；狼体两侧小眼形旁边连着耳朵的翼羽图案被解释为前腿和脚；横向的两个图案为两只坐态的幼狼。

对于图205中的毛毯，其解释也有很大分歧。埃蒙斯认为这条毛毯表示虎鲸，左下角和右下角各是头的一半，上面有牙齿，牙齿的右侧是鼻孔，两半的头形之间是尾巴，上缘当中颠倒的脸形表示身体，上部大块的方形图案中的眼形纹样被解释为鲸鱼的喷气孔中喷出的水，脊鳍一半是用左上角和右上角的小圆形翼羽纹样表示的，在它的下面有一人脸，代表半个喷气孔。斯旺顿则认为这是描绘海魂的画面。左上角和右上角各有半个头，舌头前面的眼形纹样被解释为下巴，下缘当中的两个脸形是海魂之子，上面的羽形纹样为海魂的内脏，上缘当中颠倒的脸形是它的帽子，脸形两边的眼形纹样代表脊鳍，左右上角边缘的两个侧面人脸是小海魂，脸形以上的羽毛纹样代表它们的身体。

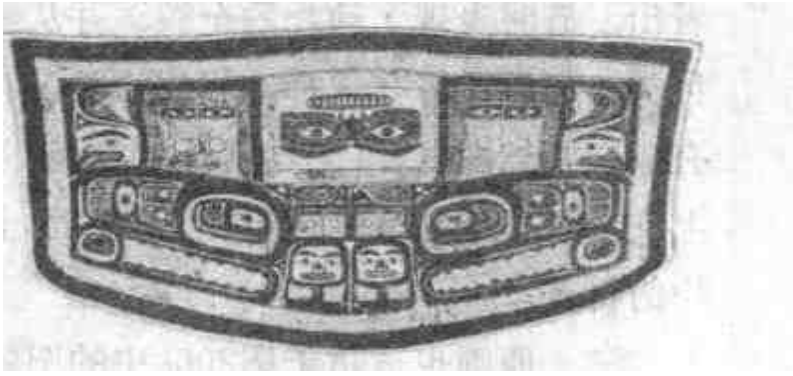


图 205　奇尔卡特人的毯子

关于这个图案我又得到了另外一种解释：左右下角各是虎鲸头的一半，嘴前的眼形纹样代表虎鲸的食物，下面中央是虎鲸的尾巴，尾巴上方是两半的脊鳍，上图当中颠倒的脸形是虎鲸的胸部，与之相连的方形纹样和圆形羽毛纹样是鳍。据此，上角的两个侧面脸形应为虎鲸的喷气孔。

以上例证清楚地表明，对于图案含义的解释是可以充分发挥想象力的，各种象征纹样均可作出不同的解释，而这些解释也同物品所属者的图腾信仰有关。这些解释并不完全符合西北沿岸的习惯，例如，斯旺顿关于最后一种毛毯图案的解释就不能肯定是否正确，因为帽子的位置是颠倒的，而一个单独的翼形纹样却解释为鲸身。

迄今为止，我总认为不同的象征代表不同的动物，那么就有必要研究它们是如何被用来代表各种动物的。从上述例证中可以看出，有时表现了动物的全貌，并从使用的象征纹样判断动物的种类。但制造者在选择动物纹样时是有很大余地的，只要画出具有象征特点的纹样，无论其形状如何，均可确定它所代表的含义。上文谈过这些象征往往用在人的脸形上，但身体仍保留着各类动物的特点。

这一原则也适用于图206 中的图腾柱。图中三个动物都表现为人的脸形，加上各具代表性的象征纹样。最上面的耳形表明是一只动物，连着鳍的臂表明是海妖（图183），下面的图形代表鲨鱼，这条鲨鱼原来连着一片带唇饰的大嘴唇，所以表明是一只雌性鲨鱼。它的象征是突起的前额、嘴及颔部下面的鳍；脸形之下的身体代表一条鱼，而高出眉毛的两条脊椎骨表明是锯鲉。

许多艺术品并不表现动物的躯体，而主要的象征纹样均绘制在人的脸形上，这种风格往往体现为面具和脸谱的形式。

图207是一个带有人耳的人脸，但鼻子的形态表明这个面具不是用来表现人类的，因为通向嘴部的钩状鼻子是隼的象征。

图 208 是一个带有大唇饰的女人脸形。按照上文的解释，耳朵是动物的，鼻子已残损，但可以肯定是鸟喙型的，说明这是一只鸟的脸形，它的特点当然是有一个鸟喙，但主要特点还体现在颊部、前额的红黑饰纹上，这些饰纹代表红色翅膀的啄木鸟羽毛。

一个表现人脸的小面具(图209)，在眉毛的位置画着两排圆圈，代表鱿鱼的吸盘，从这个象征也可看出这张脸是象征鱿鱼的。

同样的处理手法是图210的面具。从左颊两块黑色饰纹向下延伸到下巴，可以看出是虎鲸的象征，这两条饰纹表示虎鲸的脊鳍。

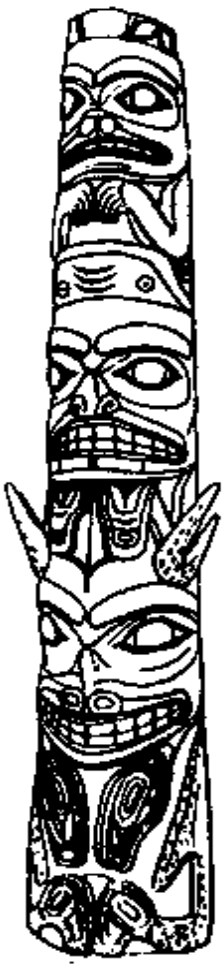


图 206 海达人表现三种动物的图腾柱模型：锯鲉、星鲨、海妖

这些象征纹样也被舞蹈者用在面部和身体的花纹上。他们用这些花纹代表某种动物，或表示属于同这些动物有关的社会团体（图264、265）。这些象征纹样有时绘在衣服上，图211的装饰纹样即属这一类。这种纹样表现虎鲸的脊鳍，使用时贴在毛毯的后背部分。

我们已经了解了象征动物的几种纹样，现在来研究一下土著艺术家是怎样把这些动物纹样安放在他想要装饰的物品上的。首先，我们要注意研究几件艺术品，这些艺术品表明，原始工匠在装饰用品时总是尽可能地表现动物的整体。

图213是一根用来杀死海豹和鳙鲽的短棒，棒上雕刻着虎鲸的

图 207　特林吉特人画有隼的面具

图 208　特林吉特人象征啄木鸟的面具

图 209　特林吉特人面具上的眉毛形态象征鱿鱼

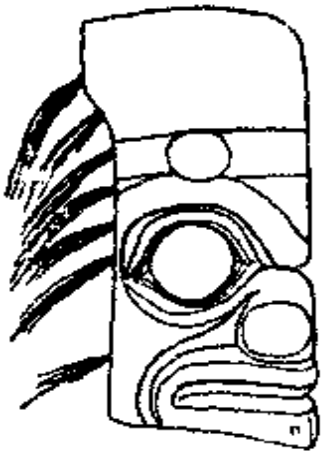


图 210　特林吉特人绘画象征虎鲸的面具

图 211　特林吉特人木雕的虎鲸

图 212　特林吉特人木雕的虎鲸脊鳍

图案。虎鲸不能没有脊鳍，因为这是它的主要象征；但如果在棒上多出一条直立的脊鳍，就会影响棒的形状，故制造者就把脊鳍弯下来，贴在虎鲸的躯干侧面，盖住了边鳍。鲸尾本应在棒柄的

位置，在这里鲸尾向前转，贴在虎鲸的背上。

图 213　海达人刻有鲨鱼的图腾柱模型

有一个匙柄(图176a)上也雕刻着虎鲸纹样，但虎鲸的身体的变形程度更甚。鲸的大头靠近匙体，上面有两个鳍，鲸体向后弯转呈折叠状，因此尾巴纹样刻在匙体的背面，靠近嘴的下方有两个凸起部分是鲸尾尖，脊鳍从鲸头向上延伸到人形的两腿之间，面人形成为匙柄头。

图212是一根表现鲨鱼的小图腾柱。鱼尾尖是柱顶，面部安排在柱的下端。由于鲨鱼的象征大部分画在脸上，所以必须把脸部放在正面，但制造者同时还想表现鲨鱼的背，因此他就把鱼头完全扭转，使鱼头的正面出现在鱼背上。为了表现边鳍便将其向后移，结果边鳍就远离了正常的位置。

图214是演讲者的手杖，上面的纹样也是表现鲨鱼的。鱼体的变形与上述情况相同，鱼头完全扭转，对着鱼背。颔部以下是边鳍。

图 214　特林吉特人讲演者手杖上的鲨鱼形态

图215 的浆果匙上的纹样表现一只头向后转的鹰，头部以下是小鹰翼，上部的几何形装饰表现鹰体，下面可以看到胯骨、腿和脚。

这些例子表明，为了适应用品的形状，作者往往把某些动物的姿式和各部位的对比加以变化。从下面诸例中，可以看到这种

图 215　浆果匙上鹰的形态

图 216　特林吉特人捕鳙鲽钩上的河狸形态

变化又进一步地发展了。

图 216是一个捕鳙鲽的钩子，上面刻着河狸的图案。作为河狸特征的两颗犬牙被移到嘴的一边。倘若这是一幅写实的侧像画，应只表现一颗牙，但是由于两颗牙是河狸的主要象征，故在此都表现出来了。

图 217 是在一根图腾柱顶上刻着一条鲨鱼，鲨鱼的头表现为人脸，鲨鱼的代表特征是颔部以下的两个边鳍，鱼身应该认为是向上转的，但由于被缩短了，故只剩下了面部以上的尾巴。

图 218是一顶木制的舞蹈帽。帽顶上是虎鲸的象征纹样，由于没有表现鲸体，因而作为象征虎鲸的脊鳍就被移到头的后部，而边鳍则加在眼眉之后。

以上各例的制造者非常自由地改变了动物身体各部分的位置，使各种象征纹样显而易见。一般情况下，作者是希望表现动物全貌的，但在条件不允许时，就表现其主要特征而略去次要部位。

图219是一顶木帽的顶，上面雕刻着锯鲉的形状，表现了锯鲉的背。看起来锯鲉是匍匐在帽顶上的。印第安人的舞帽是截去顶端的圆椎体，帽顶上缀着很多环，这些环大多是竹木编成的，用来表示戴帽人的社会阶层，每一个环代表一个等级。帽顶不在装饰之内，而装饰纹样只限于圆椎形的周围表面。因此，制造者必

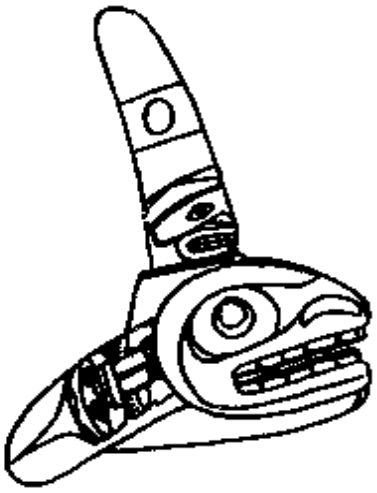


图 217　海达人图腾柱的一部分表现一只鲨鱼

图 218　钦西安人舞蹈帽上的虎鲸

图 219　木制帽上雕刻的锯鲉形态

须在锯鲉的背上开一个口，以便与装饰面当中的缺口吻合。他把动物的形态做成背朝上、裂开，帽顶的位置便恰恰处于中心的裂口上。

图220是画有海豹的器皿，容器整体雕成海豹形，但海豹的腹部是扁平的。背部挖空形成容器的身体。为了加大容量，海豹的背部加宽，身体的宽度大大超过了正常的比例。海豹鳍刻在容器两边，尾鳍弯回，紧接着尾巴。

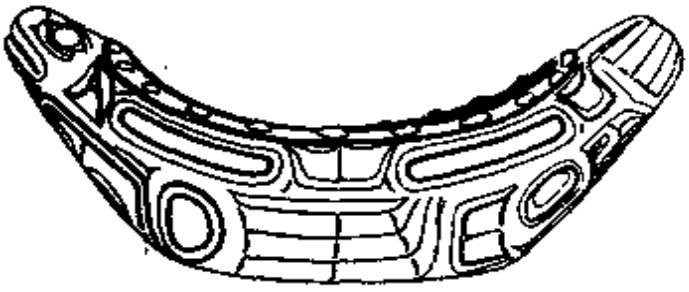


图 220　刻着海豹的油脂容器

有些小箱子上的装饰也用同样方法处理。箱子的整体作为动物的身体，动物的正面雕在箱子的正面，它的侧面雕在箱子的两侧，动物的尾部刻在箱子的背面（图282）。箱子底部是动物的腹部，箱顶即开口部分是动物的背。这类箱子是用一块木料弯转

做成的，本书所用插图是展开后的样子。

有一种银手镯的装饰也是按照同样的原则处理的，但处理方法与箱子的装饰略有不同。箱子的四棱形成了四面的自然界线——前、后、右侧面和左侧面，而圆形的手镯就没有这种明显的界线，因此把四面结合起来的艺术处理是很困难的。有些土著艺术家采用了以下的表现方法（图221、255、257）。表现的动物被从头到尾切成两半，只在鼻部和尾尖处汇合，形成一个可以容手通过的圆圈，这种方法同制造帽子的方法相同（图219），只是当中的开口更大，使得动物的形状表现在圆圈表面而不是圆椎形表面。

考察一下图 221 中手镯上的熊头图案，可以看出，这种表现方法是被普遍采用的。熊的两眼之间有一道深槽直伸到鼻部，这是为了表明头部不应视为正面形象，两半的脸在嘴部和鼻部汇合，眼部和前额部分是分开的。熊鼻以上突起一块特殊的装饰，上面有三个环表示佩带者的社会阶层。

图 221　纳索河印第安人在手镯上表现熊的图案

由此可以看出，一些容器和手镯（也包括图 219 中的帽子图案）上的动物形象，是不能视为立体的雕像的，而应看成是表现变形或劈开的动物整体。

从手镯纹样发展到在平面上绘制或雕刻动物并不很困难，而且可以使用同样的处理原则：有时动物是以劈成两半、当中相连的两个侧面来表现；有时表现为头部的正面和互相连接的身体的

两个侧面。在上述例子中，动物形体是从嘴到尾尖全部切成两半，头尾两处保持完整，整个动物铺在一条圆圈、圈椎或棱柱的面上。如果假想把手镯打开，照图 221 的样子展开，即可看到动物从嘴到尾的一部分，只有嘴部是完整的，其他部分是以两半分别铺在一个平面上的。这是上述的处理方法用于平面装饰时的自然发展情况。

很显然，这种方法运用于平面装饰时还可以变换切开的方式。用这种方法切开一只躯体颇长的动物，如一条鱼或四脚直立的动物时，即可以得到一个狭长的图案。因此这种切开的方法大多用在长条装饰上，倘若装饰面是接近于方形的，则不易采用这种方法。在这种情况下可以把坐姿的四脚动物照上述方法切开，然后把整个动物展开，鼻子和嘴保持完整，背上的中线贯穿左右两端。

图 222 中海这人的绘画就是用这种方法绘制的面案。画面表现一只熊，熊头以两个侧像组成，连接点在嘴部，这样一来嘴就显得异常宽大。

图 222　海达人表现熊的绘画

图 223 的绘画也是表现熊的，头部切开的方法表现得更为明显。这是钦西安人住房正面的彩绘，中央的圆圈是房门。熊从背后到前身切成两半，只有头部的正面保持完整，下颚也是分成两半的。黑色线条表示熊背，上面的细线代表熊毛。钦西安人把这种图案称为“合熊”，好象图中表表的是两只熊。

一些帽子上的绘画也应解释为是由两个侧面连接而构成的。图 224 中的彩绘木帽上的锯鲉图案即属于这种情况。图中只有锯

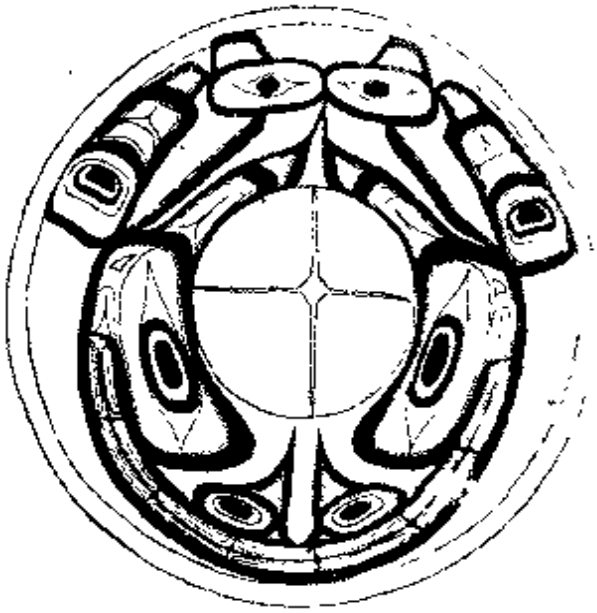
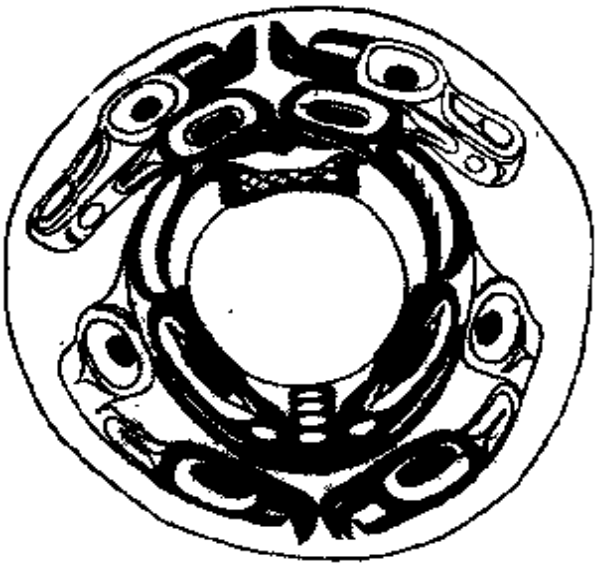


图 223　钦西安人画在住房正面的熊

图 224　海达人在木帽上绘的锯鲉图案

鲉的嘴是完整的，眼睛远远地分在两边，两条脊椎靠近嘴的上方，脸部的上角接出两条边鳍，脊鳍劈成两半，各同眼睛相连。



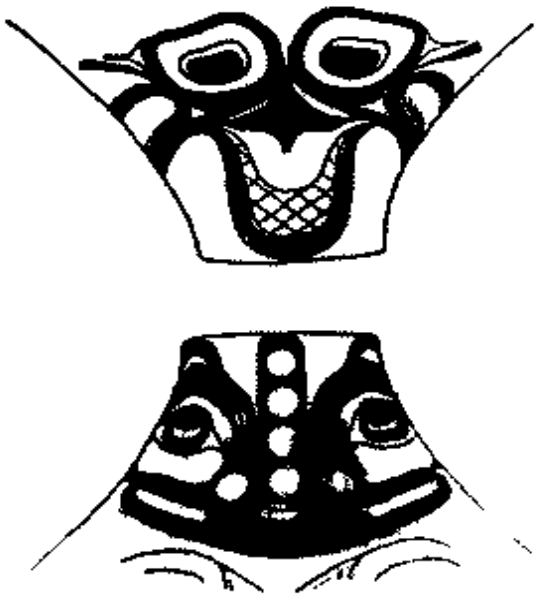


图 225　海达人或钦西安人用云杉根制的帽子上绘的河狸图案

河狸(图225)的处理与此相同。河狸从头到嘴劈成两半，上面是帽子，帽上有四个环。身体分成两半，尾巴是完整的，并向上翘起指向帽子中心。这件艺术品确定无误地表现了象征纹样的特点，如果去掉四个环、下面的两颗大黑牙齿及刻着横纹的尾巴，就变成了一只青蛙。

有些图案中切割动物身体的方法与上述情况相反。整只动物从胸到背切开，展开以后动物躯体的两半在后背的中线结合，这种画法可见于海达人的刺纹，如图226和227。前者表现鸭子，后者表现渡鸦，两者的尾巴都是完整的。鸭子从背部分成两半，连点在下部；而渡鸦的两半直到头部都是连在一起的。

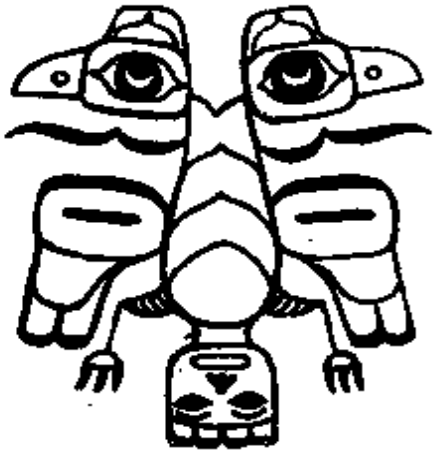


图 226　海达人表现鸭子的刺纹
图 227　海达人表现渡鸦的刺纹

图228是一条舞蹈用的围裙，围裙用野生白山羊毛织成，缀在一大块皮革上，上面的穗上缀着许多海知鸟喙。图案是表现河狸的。从图中可以清楚地看到河狸的象征纹样——一对大牙和一条带鳞片的尾巴。大多数雕刻和绘画中的河狸尾巴是在身体的正面翘起，但在这里却向下垂，一直垂到两脚之间。我不甚清楚围裙上两侧装饰纹样的含义，但我认为如果这些装饰含有某些意义

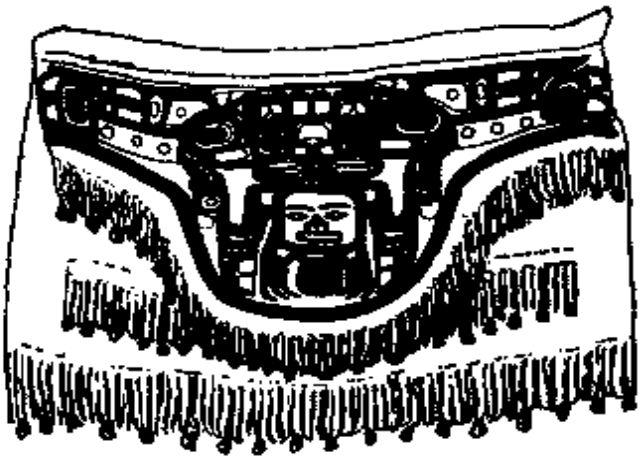


图 228　钦西安人在山羊毛舞蹈围裙上表现河狸的图案
图 229　海达人在裹腿上绘的一只河狸坐在人头之上

的话，那就应该认为，这是动物躯体被分开以后沿着图案的上缘折叠起来的结果。如果这种解释是正确的，则可断定这只动物是被切成了三段：先沿着身体的侧面一分为二，然后再沿脊背分开。

图229的皮裹腿上是一只河狸坐在人头之上的图案。从图可以看出，由于裹腿上部较宽，故动物的体形变化颇大，头被放大了，目的是填满装饰面。

图 230 是一块赌博用的皮革，上面图案的处理方法和上述相同。图上的一只河狸可能也应解释为是被切成两半的。河狸具有通常的表现特点——一对大牙和带鳞片的尾巴，但是下端没有绘出。这幅图案或许也能解释为河狸的正面形态，但从两眼之间的深槽看来并非如此，可以肯定头部是由两个侧面像组成的，两半在鼻与嘴处相连，但尾巴是完整的。

图 231 是用豪猪刺在皮革上绣成的一对裹腿。图案绣的是图183中的海妖，但应视为整只动物从身体侧面下部一分为二，然后展开的图形。在裹腿的下半部可以看到两个侧面像，接连处在眼

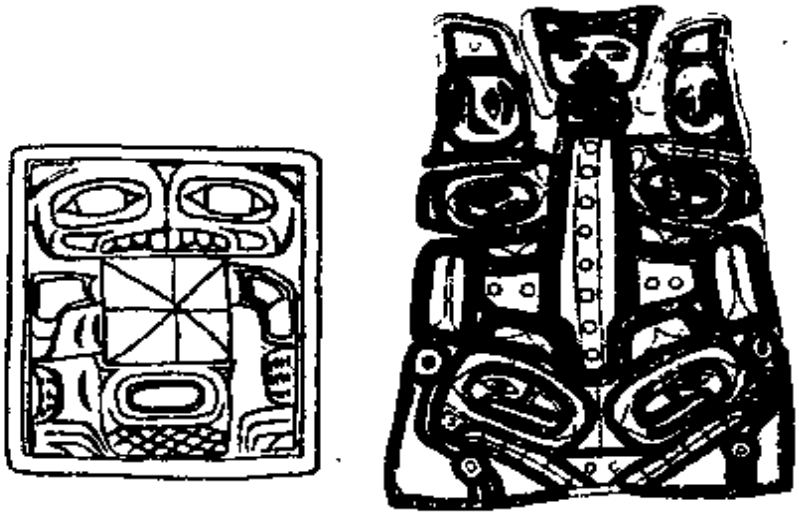


图 230　特林吉特人刻在赌博皮革上的河狸图案

图 231　海达人在裹腿上刺绣的一只熊头鲸身的海妖

睛上，而两张嘴是分开的，两眼之间的连线下面有一小三角形里是鼻孔。由于受裹腿的形状所限，海妖的双臂不是连在身体上，而是连在头的上部。裹腿的左右两侧出现了两支沿下腭向内弯转的臂，爪子碰到下缘，各有三支爪甲。鳍应该是长在臂的上部，在此却同肘部连接并转向上方。另一对鳍在海妖的其他绘画中是不画出的，这里鳍连接着海妖的背，形成上面左右两边突出的两片。海妖的背上绘有很多圆圈，可能是代表脊鳍的，尾巴在上部中央，头部的外角同嘴相连的小装饰，可能代表鳃。

下面的图表现了另外一种切开的方法。图232和233是表现鲨鱼的。上文在谈到鲨鱼的象征纹样时讲过，鲨鱼的象征主要表现在正面，脸的侧面一般不表现出来。表现鲨鱼时是从脊背到下部切开，两片展开后把完整的头部

图 232　海达人表现一只星鲨的绘画

留在正面。

图 232 的星鲨即是以这种手法绘画的。图中鱼体的两半完全分离向左右两侧展开，尾巴也切成两半，尾尖向下。鱼鳍则加以放大，以便填满头部以下的空白。

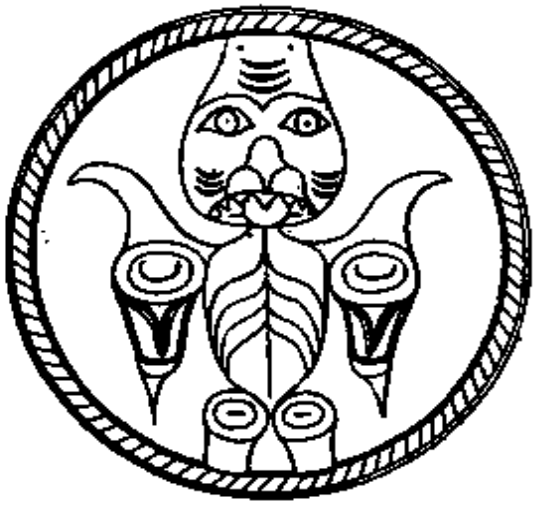


图 233 海达人在石盘上雕刻的一只鲨鱼图案

图 233 的鲨鱼处理方法略有不同。鲨鱼头部保持完整，从背到胸切开，但切开的两半没有分离，胸部连在一起并加以展开，边鳍和脊鳍被安排在身体的左右两侧，尾巴没有明显画出。

图 234 的切割方法又有所不同。这幅图案是绘在一张大皮毯边缘上的，所表现的是一只虎鲸。上图可以清楚地看出虎鲸的侧面，下图是另一个侧面，左右两半完整画出，但由于下图容纳不下脊鳍，便用下缘花纹上的一条曲线来表示。值得注意的是鲨鱼的两个侧面是不对称的，这有可能是绘画者的疏忽所致，因为皮毯的另一边缘画着同样的图案，但尾巴是对称的。鱼体的两半其细部不同，但主要部分是相同的，鳍的比例加以放大，从靠近头部开始一直延伸到尾巴，图中主要表现鱼的面部，正面有一只眼睛。

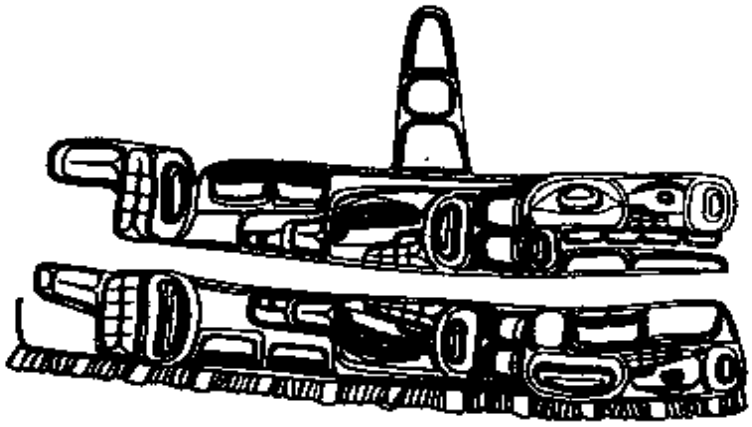


图 234 特林吉特人在毯子的边缘绘的一只虎鲸图案

用切开的画法表现动物的方法，不仅用于平面绘画上，而且也用于只能看到一面的立体雕刻上。所有图腾柱的雕刻都属这种情况。因为，柱子的背面是不雕刻的，只要能在图腾柱的正面表现动物的全部象征纹样，即可表现出动物的自然形态。但有些动物的部分象征纹样，是放在柱子后面的。这种情况表明，制造者实际上是把所要表现的动物，沿着图腾柱的后面分开，而切口加以延长，使得动物图形展开在柱子弯曲的正面。下面的插图可以说明这种表现方法。

图235 表现一只鲸体熊爪的海妖。它的形态与上文谈过的海妖的不同之处是鲸头，前爪上没有鳍，却有一扇很大的脊鳍，鲸头喷气孔在眼眉的上方，尾巴向上，出现在躯体的正面，两爪举在胸前，从肘部向下到尾巴有一斜向窄条，上面装饰着一个小环代表脊鳍，这种装饰在两侧均有。因此可以看出脊鳍是分成两半的，并向下扭转贴在身体的两侧。这就表明整个图腾柱的左右边缘应该视为动物切开以后其背部的中线。

图236 图腾柱的锯鲉也是以同样手法处理的，但切口在锯鲉的下部。锯鲉头部向上仰起，俯瞰可见到脸的正面。两条脊椎在鼻子和眼眉上方，边鳍在眼眉的上方，刻在图腾柱正面的边缘上，鱼体的下半部雕在图腾柱的上部。

图237的图腾柱中部的形象极为复杂，应照图235的方法进行解释。这个图腾也是表现图183中海妖形象。海妖头呈熊状，两耳里各有一个小人形，人手抓住海妖的眼皮向上拉起。尾巴(c)向上翘，在身体的正面出现。紧靠尾巴以下的第二个图腾形象是河狸，脊鳍(a)是分开的，有一半出现在熊嘴之下，是一块用双圈装饰的突起部分。前爪(d)举在胸前，同爪相连的鳍(b)在尾巴的左右两边。这只河狸正在吞吃一只动物，但看不清是什么动物。从嘴里

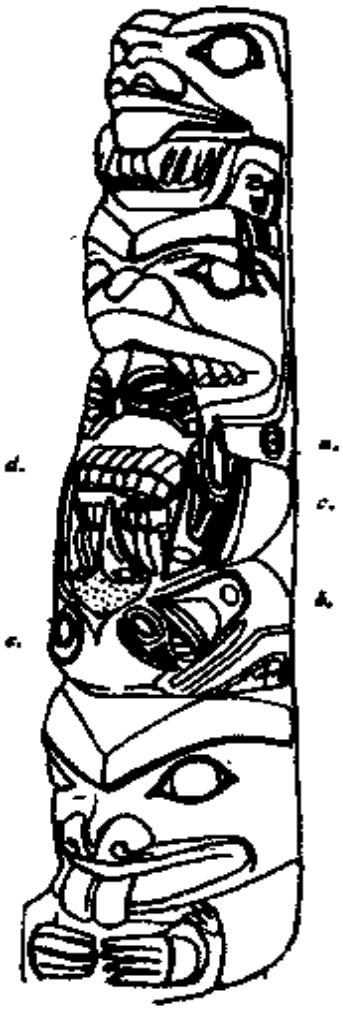


图 235　海达人表现海妖的图腾柱模型

图 236　海达人表现锯鲉的图腾柱模型

图 237　海达人表现海妖吞吃一条鱼的图腾柱模型

伸出一条鱼尾和一只手。海妖的前爪和尾巴之间是用一只颠倒的鸟纹填充的。把图案倒转过来才能看清，鸟喙在两爪之间，两翼(e)伸开，从海妖小臂上的侧鳍伸到脊鳍。这幅图形所表现的特点与图235相同，即柱子左右边缘的雕刻应视为表现动物脊背中线的延伸。

从这些雕刻可以清楚地看出，图219、224和225帽上的绘画和图163 的平面绘画，其图形的外缘，都应看作是身体下部切开以后延伸的切口，之所以有这些变形和切开的作法，是由于制造者

认为必须把动物的所有象征纹样画全的缘故。

在多数情况下，所有象征纹样都清楚地画在动物的侧面像上。因此，制造者画侧面像时不一定把身体的两侧都表现出来。下面举例说明这一点。

图238是刻着海妖佤斯哥(Wasgo)形象的箱盖。这只狼头、狼身、带有一条大脊鳍的海妖，在海中和陆地均可觅食。制造者只表现了海妖的侧像，画出了一条前腿和一条后腿，尾巴翘在背上，脊鳍通常是直立的躯体上都，这里为了适应装饰面的形状，就把它紧贴在背上。

图239 是表现海妖簇姆阿克斯(Tsum'a 'ks) 的刺纹 (tattooing)。这种海妖常常表现为渡鸦的身体和头部连着鲸的身体，在渡鸦的背上还画上一条鳍。图中的侧像画着一条腿和一条脊鳍，渡鸦和鲸鱼的两条尾巴都转过来了。有时，这种海妖还画成熊头鲨鱼嘴。

图 238　海达人在箱盖上雕刻的海妖佤斯哥

图 239　海达人在刺纹中表现传说中的海妖簇姆阿克斯的形态

图240是圆形石板容器上的图案，这是侧面像适应装饰面的一

个典型范例。图案表现一只有两条脊鳍的虎鲸，虎鲸的身体沿容器边缘弯曲使首尾相接，两条脊鳍贴在背上，一条大尾巴填满了容器的中央部位。

图 240　海达人在石板容器上表现虎鲸的纹样

图 241　钦西安人在鼓面上绘有鹰的图案

图241 鼓面上的绘画也是正面和侧面相结合的图案。头是侧面的，而身体、双翼和双腿是正面的形态。这种表现方法在北太平洋沿岸的艺术中较为罕见，据我所知，仅限于表现鹰时采用(图239例外)。鼓面外圈的纹样不好解释，可以看出下部边缘中央是鹰尾；上面边缘中央有一人形，手臂缩小并从脸的下部两侧伸出，但双手很大。两手之下的坐姿纹样可能表示上面人形的后背，它们同下面两个奇特的类似鱼鳍的形体有何关系尚不清楚。

图242 是表现月亮纹样的刺纹，下部可以看到半月形，月亮的黑暗部分是一个只有一条腿的半人形侧像，他的一支臂向下伸；另外一支臂向后伸，好似在提起重物。

完整地表现动物正面的图案是不多见的。上文谈过的鲨鱼纹样是以正面形象表现的，因为只有以这种手法表现才能最形象地刻画出鲨鱼的象征纹样，此外用雕刻和绘画表现动物完整的正面

形象的只有鹰或雷鸟(thunder bird)①，它们的象征纹样是弯向颔部的长喙。图165—168是一组表现雷鸟的雕刻。

我们在许多容器上都可见到正面表现雷鸟的形象。鸟喙做成一条长楔状，把嘴分成两半。然而不能肯定原作者是否认为这种脸形就一定是正面的全貌，因为两眼之间往往可见一道凹槽（图243)，面这道凹槽很象上文所谈的，把动物的两个侧面连在一起的现象。因此，中间的这道长槽似应看作是向下伸出的一条长喙的两半在当中的连点。可以设想，在这类图案中，鸟喙有时可能要延伸到颔部以下的左右两方，类似图166中半个鸟喙的样子。但这种情况我尚未见到过，因此我才认为这些容器上雕刻的是雷鸟完整的正面形象。

图 242　海达人表现月亮的刺纹

图 243　特林吉特人刻在浅盘上的一只隼

这类装饰的缘起可能是这样的：许多装油脂和食品的容器是船形的，船形象征着把整船的食品奉献给客人。据了解，主人在讲话中有时曾提到他请客人吃的食品装在了船里，这就表明其解释可能是正确的。船的形状往往加以改变，从船形容器发展为普通的容器其间可以找到各种过渡性的形状。这类容器较短的两端

① 北美印第安人神话中专司雷雨的巨鸟。——译者

都有一个几何化的脸形，而中间部分是不加装饰的，这同真的木船装饰风格相符。一般说来，木船的装饰是属图腾性质的，可能由于鹰喙的表现方法比较特殊，所以变成了比较普遍的装饰纹样。鹰的上喙总是做成盖住下喙，然后弯进嘴中的形状。用绘画和雕刻表现动物正面像时，喙便成为脸部中央的一条狭窄的楔形，而楔形的尖碰到颔部。木船的头、尾均是尖形的，头尾的两侧都各有一个侧面的脸形，这种脸形如果出现在平面或微弧形的表面上，其形态是不变的。因此，这条中心线的缘起不一定是鹰喙，面是缩短了的船头或船尾，这种装饰是千篇一律的。由此可见，上述的解释有很大的可能性。

图244 是表现雷鸟正面全貌的一幅绘画，图中主要的象征纹样是一条长喙，其正面形象是从鼻到嘴的一条长线。在这幅画中不能确定鸟体是否沿脊背分开。由于面部是正面形象，所以雷鸟的整体象是表现双翼伸展的样子，与图241中的鹰相似。

图 244　夸扣特尔人在住房正面画的雷鸟

前面论述了各种动物分为两半的表现方法，上述的各种方法均属较为简单的例子。有时，因为动物的形体很难适应装饰面，动饰的分割和变形的方法就要复杂得多了。

图245 中图腾柱上图形的分割就颇为复杂。上部的形体是画成人形的一只鸟，双臂上长着翅膀，下面是只虎鲸，虎鲸身体的下部比头部更易识别，脊鳍上骑着一个人形，下面的尾巴（a）

向后直伸到虎鲸的背上。因此，可以想象虎鲸的头已向下弯到骑在脊鳍(c)上的人形(b)的后面去了。虎鲸头的位置不应该加在雕刻的图腾柱的背面，根据上述的分割原则，可以理解为制造者已经把虎鲸的头切开并加以扩大，使头部的中线出现在图腾柱雕刻部分的左右边缘上。这样，虎鲸头的右半部(d)就出现在图腾柱的右边，而左半部则出现在左边。按照这种理解，图中靠近尾巴的纹样代表虎鲸的头和牙齿，下腭没有雕出来，边鳍(e)和头部相连

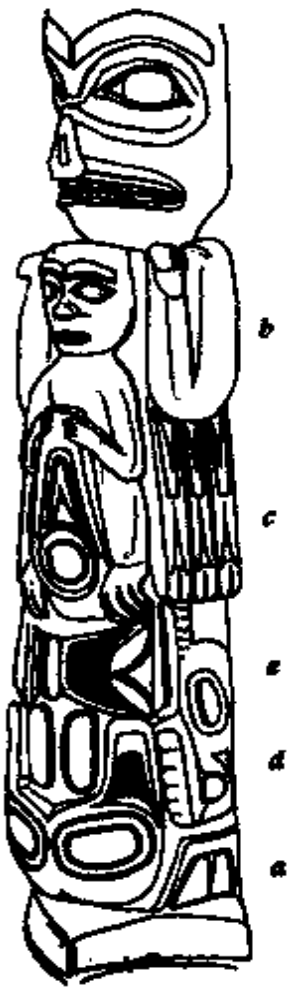


图 245　海达人表现虎鲸的图腾柱模型
图 246　海达人箱子正面画的青蛙图案
图 247　夸扣特尔人住房正面绘的虎鲸图案

铺在鲸背上，位置在人形的脚下。因此，整个形象应理解为被扭曲了两次，不仅尾巴弯到背上去了，而且头部先是向下垂到腹部，然后分开向外延伸。

图246是一个箱子正面的绘画的临摹。这是一位名叫维哈的海达印第安人画的一只青蛙。水彩画。按照上述的原则，应理解为蛙头是由两个互相连接的侧像组成，无牙的大嘴是蛙头的象征，从脸部两边向下的两块黑色是身体的两半，两只前爪同黑色相连，填满嘴部以下的面积。前臂向里转，前爪在臂下向外转，后腿在头的两边不与身体衔接。

图247 是虎鲸别具一格的表现形式，这是夸扣特尔印第安人住房上的一幅绘画。画中切割虎鲸的方法也很复杂，先是从虎鲸后背到正面格个劈开，头部的两个侧像按上述的方法连在一起，嘴两边的纹样代表鳃，表明这是一只水生动物。按照上述的方法，虎鲸的脊鳍应该在身体的两边，但这里被切下来，放在了头部两侧像的两边。侧鲸在身体的两边，各有一点同身体相连。尾巴的两半向外扭转，形成一条直线。这种作法是为了适应长方形的门。

图 248 夸扣特尔人住房正面绘的虎鲸图案

图248 也是表现虎鲸的，但处理方法有所不同。这也是夸扣特尔印第安人住房上的一格绘画，中央部分是虎鲸头的两个侧像，下腭凹进的一块表明下腭已被切开，脸是从上部一直切到上唇的。部体完全没有表现，头部的切口向

后延伸，纵贯全身直到尾根。尾巴切下，画在头的上方。脊鳍分成两半，和鲸体的上部相连并向外倾斜。脊鳍之下有两个小脸形代表鲸的喷气孔。脸的左、右下角连着边鳍，口部以上的纹样表示鳃。

图249 是夸扣特尔人使用的木桨上的绘画。绘画上表现的是海豚和海豹的复合体。海豚头向右，海豹头向左，双头一身。右边海豚头上的短线表示海豚的喷木孔(1)；颈部(2)；边鳍(3)边鳍的关节；(4)、(5)、(9)和(3)表现海豚身体；(5)腹部；(8)脊鳍；(9)海豚、海豹共有的脊骨；(12)海豚的尾巴；(11)海豚头；(10)耳朵，头部以上另外的两只耳朵用以表明这是一只动物。如上所述，(9)是海豚和海豹共同的脊骨；(5)海豹的腹部；(13)海豹的边鳍；(4)海豹尾巴。

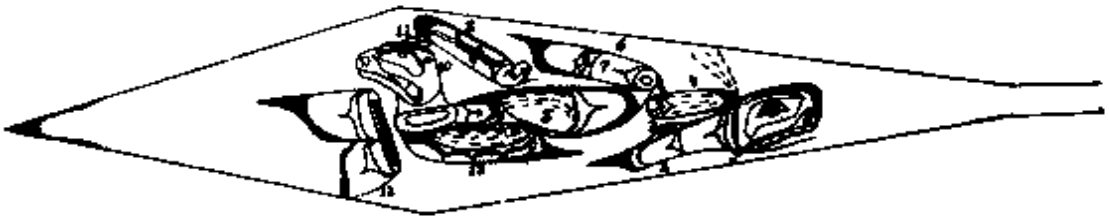


图 249　夸扣特尔人桨上绘的海豚和海豹

图250 是在住房正面绘画的渡鸦侧面像。这幅画绘在门洞左、右的墙上，鸟喙对着门。(1)渡鸦头上的羽毛；(2)羽毛；(3)面骨；(4)喙部之上的皮肤；(5)可能是舌头的关节；(6)下腭以上的皮肤；(7)可能是舌根的关节；(8)肩胛骨；(9)羽毛；(10)翼上的长羽，可以看到里面的羽毛(9)是圆头羽毛，而翼上的羽毛是尖头的，这是上文提到过的标准画法；(11)尾巴上面的一个脸形表示关节，这也是标准画法。

图 251 是在房屋正面门的上方表现雷鸟的一幅绘画。这幅画

图 250　夸扣特尔人住房正面绘的渡鸦

图 251　夸扣特尔人住房正面绘的雷鸟

应视为由两个侧象组成的图案：（1）钩形鼻子；（2）颅骨；（3）耳朵；（4）羽毛，羽毛之下有两道浓眉；头部以上是尾巴，尾上有一个具有代表性的关节。尾巴的左、右是双翅，上面有圆头羽毛；翼尖上有长而尖的羽毛；脸部的左右是夸大的鸟爪，圆形的眼睛图形表示关节，上面各有三支脚爪。

图252 是夸扣特尔人住房正面门上方的绘画，画面表现一条鲸鱼。图中有几处脱离了以往的标准画法。图的下部是鲸尾(1)和鲸尾叶(2)，尾叶内部照旧画出平行的曲线，但以往表现的两个关节在此只绘出了一个；两边的图案(3)表示鲸鳍，通常鲸鳍是绘成圆的，而这里却绘成象翼一样的尖形，很可能这是由于当时普遍的画法，把中间的羽毛画成圆头，而把顶端的横向羽毛画成尖的。因为尖形羽毛较圆形羽毛更能体现出是图案的边缘。尾巴以上可以看到长嘴和突然转折的鼻子，曲线(4)用来表示鼻部从前额隆起，这种画法同海达人画鼻子的方法类似；（5）肩胛骨，眼睛以下的牙型纹是颧骨；眼睛之上是耳朵；(6)前额上有脊鳍，上面有一个关节。通常的鲸鱼眼睛是绘成圆形的，但这幅图案的解释者让我们特别注意，这里的眼睛不同于以往的画法。

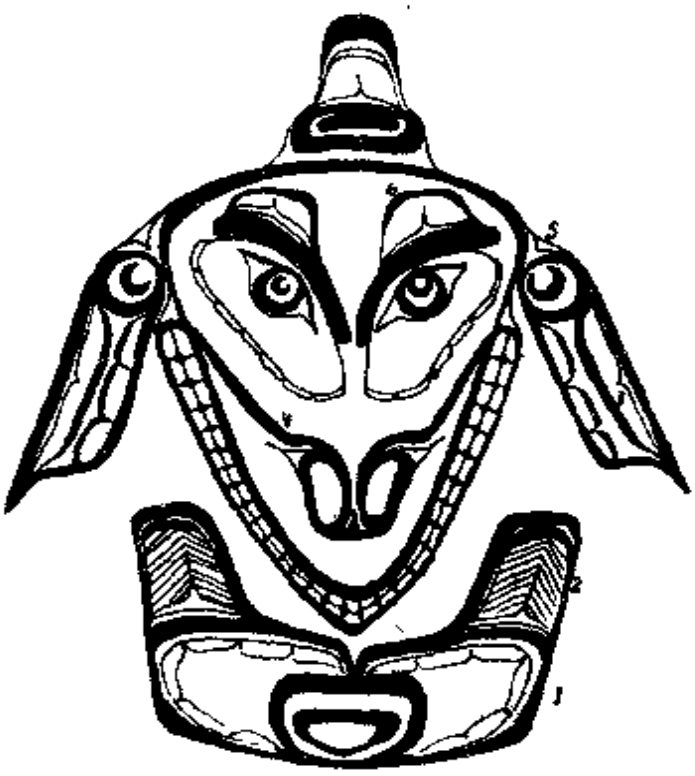


图 252　夸扣特尔人住房正面绘的鲸鱼

图253也是夸扣特尔人住房上的绘画，画面表现了一只渡鸦，其处理方法同图251相同。图案的中央部分是渡鸦头，头部从下向上分开，在喙的上沿相连；头部的两半向外展开，结果舌头的两半（2）和两块下颌（1）出现在喙的两侧。身体的下部切开的两半被画成从嘴到尾的两条曲线（3），尾巴没有切开；双翼显然是缩小了，出现在头部上方的两侧；腿（5）在图的左右中下方；爪（4）和细腿是分离的。

图 253　夸扣特尔人住房正面绘的渡鸦

图254是一块毯子边上的绘画，上面画的是同图183一样的海妖。这只海妖沿后背分成了两片，除头、爪和尾巴以外，身体的其他部分都大大缩小了。从图中可以明显地看到两只大眼睛和当中的鼻子，两眼之下各有几条斜线，下颌没有表现出来。从两眼的外角画出两条细线，沿着这幅画的上缘向外，然后向下转，这是用来表现整个身体的。这条细线的上方是三条脊鳍，每条都分成两半，分布在脊背的两侧，在表示后背的曲线之下另有两条曲线表示臂，上臂之下是臂上的鳍。这一切都是以缩小的形态表现的，唯独连接着上臂的爪子是放大的。爪尖伸向脸部，表现身体的细线沿着下缘伸向图的两端一直到这尾巴处；尾巴分为一边一半。这幅图中的海妖身体

图 254　不列颠哥伦比亚北部画在毯子边缘表现海妖的图案

各部位的比例变形程度超过了上述各例。

下文列举的几幅图都是银手镯上的图案，也是用切开的方法表现动物的。图255是一只沿后背切成两半的河狸，面部的特点一目了然。面部的两侧连着前腿，足趾向内，身体的其余部分完全略去，仅留下分成两半的尾巴，因为尾巴是河狸的象征，所以不能不画出来。

图256可以看出是一只熊头鲸身的海妖。同样地，图中用大面积表现海妖头和前臂，缩小了的边鳍连在上臂的肘部以下。身体的其余部分也缩小了，身体的两半和尾巴的一半只占手镯的外上缘。我不甚清楚绘画者的原意是否想用海妖鼻上连接帽子的弯曲装饰图案表现两半的脊鳍。

图257 的隼是用另一种切开的方法表现的。先从隼喙向下切开，然后把两片向上翻，图案的中央以两半的头部填满，两只鸟爪在两侧，两翼和身体分开，填满外角的空白。

图 255　海达人银手镯上表现河狸的图案

图 256　海达人银手镯上表现海妖的图案

图 257　海达人银手镯上表现隼的图案

下面的几幅雕刻图案也是大大地改变了原来的形状。图 258是一只安排在圆形石盘上的海妖。这幅雕刻图案本是完全对称的，但由于绘者的视角偏离了圆心，故看起来似乎是不对称的。图案

的中心面积仍以海妖的头部填满，尾巴出现在嘴部以下，并向上翻转放在身体的正面，两臂明显地缩短并和嘴角相连，两爪接触额部，上臂连着鳍，两鳍向上靠近脸边与耳朵等高，鼻孔仍旧是螺旋形的。

图 258　海达人石盘上雕刻的海妖图案

图259 是石雕小箱子正面表现海妖的图案。这只海妖也切成了两半，但眼睛与耳朵之间的嘴是完整的，整个身体略而未雕，只刻出了两只爪，爪上长着鳍。两爪在嘴下朝里相对，而鳍则向上位于图案的边缘。脊箱切成两半，两个上角各有一半。上缘中心的装饰可能是表现直立的、靠近头部的尾巴。这种安排是箱子正面图案的一般形式，下文还将作进一步的探讨。

图 259　海达人雕刻在石箱正面的海妖图案

图260 是一块石板上的雕刻图案，里面的海妖是以另外一种方式表现的，可以说海妖的形象大大简化了。海妖的头占据了雕刻板的大部分面积，头部以下的海妖身体是一块小的圆角方形，两只鳍作为装饰。石板下缘的其他装饰应解释为海妖臂，两角上的大脸形代表肘部，从肘部到手间的小臂部略去未雕，中心有一只大眼的椭圆形代表手，手上竖立着三根爪尖。海妖的重要特征——鳍与下臂相连，雕在石

板两侧眼睛以外。石板两个上角的装饰无疑是尾巴。这种安排方法是符合箱子装饰图案的一般规律的。

图 260　海达人雕刻在石板上的海妖图案

图261 是在食品器皿的一端表现一只鲨鱼的图案。鲨鱼面部的各种象征一目了然，在此不必赘述。这里举出此例，说明鲨鱼的身体已被略去，只把边鳍刻在前额两边，位于容器的边缘，边鳍的位置和图213 中图腾柱上的位置相似。

图262和263都是表现锯鲉的。其变形、切割的方法同上述表现海妖的方法相同。

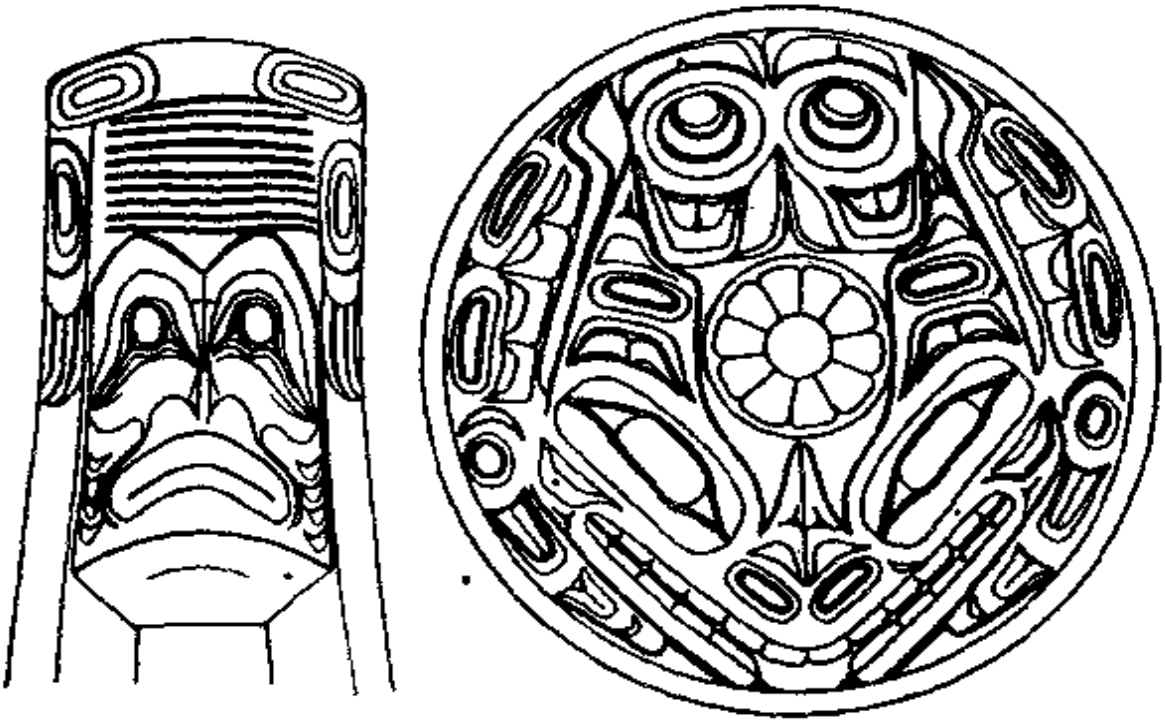


图 261　特林吉特人食品器皿上的鲨鱼图案

图 262　海达人石容器上的锯鲉图案

图262 的锯鲉雕刻在圆形的石板容器上，图案中心是玫瑰花图案，可以肯定这是模仿欧洲的图案。锯鲉身体的各个部位均加以强调，以便更清楚地表现相互间的关系。可以看出，分成两半的头部仅在鼻部和上颌相连，从鼻部伸出两条脊椎，身体的两半在图案的两边，靠近尾巴的地方变细，尾巴没有切开，向后上方翘起接触到中央的玫瑰花图案。把这幅图案同图259 的图案上部中央部分对比，即可看出两者极为相似。由此可见图259中的图案很可能是海妖的尾巴。锯鲉的边鳍放在不正常的位置上，因为他们从身体向前伸与下颌连在一起，可以在脚爪和容器的边缘之间找到，从眼睛到尾巴之间长尖形的图案是脊鳍。

图263 是一条鱼，切开的方法与上述情况不大相同。鱼头在石板的上部中央，头为明显的三角形，身体从头到尾分成两半并加以扭曲，两半身体从脸弯曲向下伸至石板的下缘，边鳍接触到嘴角，和上述图案中边鳍形象的位置相同，即：边鳍同下面的脚爪连接，两个边鳍在颌部以下相连。我认为沿石板左右两边的纹样代表脊鳍。

图 263　海达人石箱正面雕刻的鱼形图案

我在上文曾经谈过，为了在一块毯子上表现虎鲸而把形象加以分割和变形的情况，并作过具体的论述。

夸扣特尔印第安人男子在舞蹈时的画身(body paintings)还有一种独特的变形手法。图264 是表现熊的画身，在人的胸部画着颠倒的熊头，锁骨上的两个白点是熊眼，下面由半圆圈组成的

曲线是熊嘴和牙齿，上臂画着熊的前腿，肘部以下画着熊爪，大腿的正面画着熊的后腿，在人背部的上半部画着熊的后颈，下面是熊背，许多短线代表熊毛，臀部的黑色图案代表熊的胯关节，左腿上的螺旋形纹样代表熊尾。

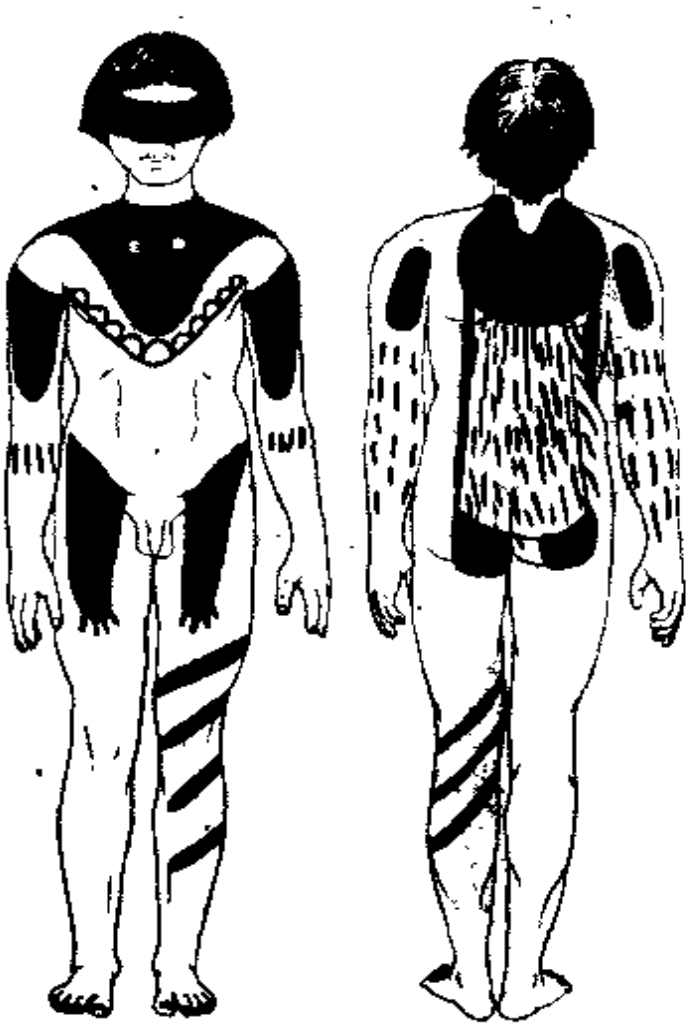


图 264　夸扣特尔人表现熊的画身

图265 表现青蛙的画身则更为奇特。在人的腰部画着青蛙的头顶，上面有两只眼睛和眉毛，下面是嘴，人体正面画着蛙嘴，里面有牙齿（实际上青蛙不应有牙），青蛙的背画在人背的上部，手臂的背面画着青蛙的后腿，蛙后腿的另一面则画在人臂的正面。为我绘这幅复制品的印第安人可能是由于不经心，略去了应画在人左臂正面的图案。在人大腿的正面画着青蛙的胛骨，大腿的背面画着青蛙的前腿，人腿的膝盖部位画着青蛙的踝关节，人的小腿肚上画着青蛙的爪。换言之，整个画法是把人体作为青蛙的身体，但对人左腿上的纹样没有作出解释。

现在研究一下对装饰面处理的情况。作画的意图是尽量用各种图案因素盖满全身，不留空白。当着画出的物体表面不能为

了装饰加以扩展时，绘画者就想办法用其他纹样把装饰面填满。图腾柱上各种动物的身体都占了很大的面积，为了避免单调，就把前腿和后腿横放在身体的正面，或把尾巴放在正面，有时还增加一些小动物的形象。

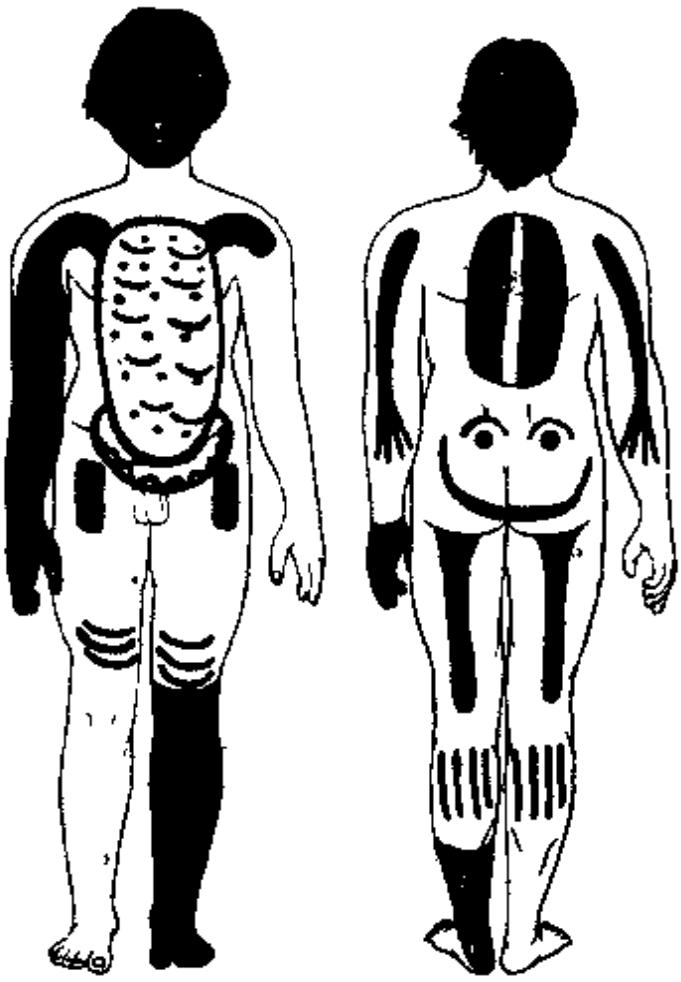


图 265　夸扣特尔人表现青蛙的画身

更为重要的是绘画时使用了多种不同的装饰因素，这些因素都是不同形式的曲线。印第安人普遍不喜欢等距离的曲线，在比较优秀的作品中，曲线大都画成各种月牙形，或画成中间宽、两头窄的狭长弯曲图案。

有一种引人注目的、普遍使用的装饰纹样，称为“眼睛图案”，此图案大多以圆形或椭圆形表现，通常绘在关节部位。在现代这类艺术品中，椭圆形一般用来表现肩部、大腿、胯部和脚趾关节，以及鲸鱼的尾根和脊鳍关节。腾形往往被看作是膑骨的横切面，外面的圆圈代表槽，里面的点代表膑骨，椭圆形逐渐发展成为脸形，有时表现为正面，有时则表现为侧面。

但从这种图案普遍的处理方法来看，上面的解释决不是处处适用的。例如，图205 的毯子左右上角的眼睛图形是与关节无关

的，这种画在动物嘴里的眼睛，有时被解释为动物口中的食物。毯子两边靠上部的两个人脸的侧象，显然仅是为了填补空白，有时也可以用“眼睛纹样”代替。类似的例子是图168 器皿上部的图案，其中的几个圆形可以解释为尾关节，但也可能是纯粹的装饰因素。图283f的箱子，长的一边内上角的图案和图229 中河狸耳朵上的图案，很显然是为了填充空白的。在奇尔卡特人的毯子上，这种图形总在固定的位置上出现，而在箱子上，这种图形则常用来装饰箱角。这种图案之所以用来表示关节或解释为关节，可能是常见的装饰纹样合并的结果。图160中的脚和图193中的尾巴即其一例。椭圆形代表关节，上面突出的部分代表躯体。这些装饰纹样也常常用在雕刻箱边的图案中（图274）。眼形纹样有多种变化，有时是双圈的大眼睛，有时则仅是圆形当中有一个黑点。

埃蒙斯中卫搜集了特林吉特人的几条毯子，当地土人把图案中的各种名称（图266）告诉了他，这些名称有时与图案的解释不相符合。“双重眼睛”(h)“眼睛”(f)并不总是代表眼睛，有时代表关节（269b）。眼睛的侧面叫作“鲑鱼的嘴”(c)这个纹样常常用来代表所有动物的眼睛。“黑眼睛”(g)、“鼻孔”(l)和所谓“双环图案”(o)基本是相同的，这些也常用来代表关节。有些图案的颜色与底色反差很大，这表明西北海岸的部落不喜欢在一张图上使用同样的颜色，他们往往用不同的颜色绘制圆形纹样以避免单调，许多毯子和箱子上的图案就是例子（见图274以下）。

所谓“边上的洞”(p)和“洞”、“赌棒的头”或“雨点”(g)上面用白色能圈画在黑色的衬底上，这些纹样作为整个图案的一部分，显然不具备其名称的含义，这些名称也不足以解释使用这些纹样的目的。白色的圆圈较为普遍，有时画出一个，有时成行画出（见图269以下），这表明这种纹样因素主要是用来打破大面积的单

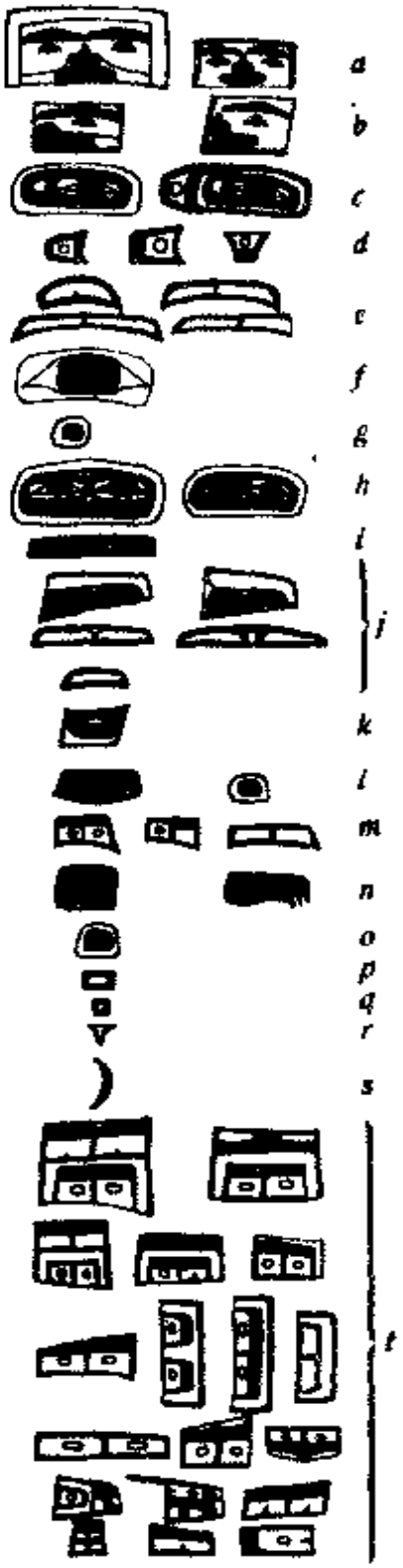



图 266　特林吉特人毯子上的各种纹样因素

调性。

我认为，眼睛的纹样很可能是在黑色或白色圆圈的基础上发展起来的。按照西北沿岸的艺术风格，大腿、双手和双脚往往画成大面积单调的黑色，为了打破这种单调便画上白色的大圆圈或椭圆圈，中心再以黑色涂满，木眼镜上的图案也是由此而来（图266i）。同样，为了打破颊部装饰的单调，就在上面画上椭圆形图案(k)。

在雕刻图案中，这些图形不是用颜色的对比体现的，而是用形式的多样以解决大面积单调问题的。

另一个有代表性的纹样是狭窄的半月形，这种形态可能也是为了打破大面积的单调而产生的。这种纹样多用于连接两块不同的图形。埃蒙斯得到的这些图形的名称是“女人的发饰”(r)和“裂缝”(s)。同样地，这些名称既不能说明使用这种图形的目的，也不能说明它在全部图案中的作用。

除眼形纹样以外，最有代表性的填充空白的纹样是双重曲线，这种纹样常用来填充曲线弯曲处的空白，在双重曲线的上端往往有一条深色的带。在绘画或雕刻中这条带是圆头的，

而在毯子上却是方头的（见图202中部以下的横向图案和图193中的尾巴图案）。毯子上的多角形图案可能是制造手法的结果，但眼睛纹样频繁出现，表明不是不可能织出圆形纹样。在毯子上，上部的粗线常常两端渐细（图270a，中央横向边上的“眼睛”图案的上方）。埃蒙斯中卫搜集了很多这类纹样，据他说，特林吉特人把它们称为“红翅啄木鸟的翼羽”（图266f）。这种用尖形纹样表现鸟羽的方法同夸扣特尔人的理论是一致的，但是这种解释显然并不适用于所有这类纹样的含义，如图205的虎鲸图案和图270中的鲸鱼图案就是例外。

这种图案通常用来表现各种不同的物体。例如图266t中的两根啄木鸟羽毛，在图269a中却代表鸟喙，绘在两只大眼之间嘴部的中心；图案上缘两耳之间的这种纹样，代表一根啄木鸟羽毛；在横向的图案中，鸟羽的上方也用这种纹样填充不加装饰的部分；图202 中，在两眼之间、鼻孔之上也可以看到这种纹样，显然这也与红翼啄木鸟是无关的。几乎在所有毯子上都可以看到用翼羽图案填充空白部分的处理方法。如果把图202的图案和图274箱子上的图案对比一下，即可看出，翼形纹样也可用来代表下臂和上臂，图274中两只手的位置和图202、269b中爪子的位置相似。图274a的箱子上，这些纹样用一条狭窄的红条和身体相连，红条用几条有代表性的曲线分成两部分，这个图案同图222、223一样均是代表上臂。在图269b的毯子图案中可以清楚地看出，爪子和身体相连的两个窄条代表上臂和下臂。图202 毯子图案中，上臂位置的空白大大缩小了，但两爪外侧的两个翼羽图案，显然应该看作是代表下臂和上臂的。通过对比可以看出，图269a中身体两侧的两只翼羽，同样应看作是这只动物的手臂的两部分，既然图中表现的是一只鸟，部么这些羽毛纹样就应代表鸟翼的骨骼。

也可以根据这个原则判断图270b图案中各种装饰纹样的含义。图案的下缘可以看出两只脚，同脚相连的“眼睛”之上，是两条长的白色啄木鸟羽毛图案，这显然是代表双腿的。两爪之下各有一条颠倒的双圈眼睛，应理解为肩关节，和它相连的是两根啄木鸟羽毛，代表下臂。在此所述的各种纹样被解样为各种动物——鸟类、四足动物、海妖，但绝不能解释为红翼啄木鸟，图案的各部分也不能理解为啄木鸟羽毛装饰。显然，它们是一种固定的纹样，有着相沿成习的名称，而且这种纹样的用途也相当广泛。

显而易见，这种图案有三个主要的形式：一是上端切成方形，图266 中所示大多属这种形式；二是主要形态是尖的翼羽形，如图266t 中的第二个纹样；三是其纹样没有列入有名称的各种纹样中，但却是普遍使用的，它的顶端是圆形的，在图203 和269a中横向图案眼睛前面的鸟喙形和图273b中心图案中，都可以看到这种形态的纹样。

凡属横向的前圆形或长方形的空白面积，一般都用翼形纹样填充。在这种装饰面积和粗黑线包围的另一种图案相连接，形成动物身体的一部分的情况下尤其是这样。因此，这种图案经常出现在眼睛纹样的前方或上下，它可以用来填充耳朵的空白，或象图203、269a那样，画在身体的侧面，有时也用来填充几条黑线之间的空白，如图269a横向图案的底部即是这样处理的。

所有毯子上几乎都有画在深底色上的浅色圆圈，圆圆的尖端是黑色，下面有白色的短线，这种短线的头上往往有两条双曲线，这两条曲线把旁边的色块明显地分成两半，图202 和图269b中的耳朵图案，以及图202中鼻子以上的图案部属于这种情况。

这种纹样也可以用来填充狭长形的空白，埃蒙斯认为可以称它为“嘴纹”（图266j）或“眼眉”（e）。但它出现的位置却往往不能解

释为嘴和眼眉。图202 下缘的横向部分和图274b箱子下角上的图案都是例证。

从这种图案的使用方法，可以肯定，它不是羽毛纹样，而是为了填充某些部位的空白，这是一种颇为普遍的装饰因素。

扁平的黑色曲线常常用来代表牙齿，在图269a中、270a的身体中、图204最下面的脸形和271下面的几个脸形中，都可以看到这种图案。

上文谈过按照装饰面改变动物形状的情况，然而这种改变决不是随意的，改变后的形体仍能辨别出各种动物的典型特征。奇尔卡特人毯子上的图案可以充分说明这一点。

毯子中心部位的高度相当其宽度的一半；毯子边缘上黑黄色的窄条是总宽度的十二分之一，下缘的角度不固定；两角之间的连线和中心高度的垂直距离一般略小于宽度的六分之一。毯子横向的图案分为三大部分，中央的一块比两边的宽一倍或更多些。在很多毯子上这三块面积之间用黑白线画出明显的界线，两边的图案是对称的，与中央图案不同。

这类毯子可以分为两大类，图267 是两类图案的示意图。从一种图案的构图可以清楚地看到，一只动物的头填满了图案的上半部，直到下面的横线为止(图268中1、2、5三块)，横线的下面是动物的身体(3)，下缘上是尾巴和大腿(4)。这类图案大多有两个尾关节，然而在有些艺术品中，只有海兽画出两个尾关节，而鸟类画成一个尾关节。图6、7、8三块面积中的图案是可变的，不用它们表现动物的主体。第 6 块有时用来画动物的背部；第 7 块有时用来表示前臂。在中心面积里还可以看到一个图案，由6、2、3、4组成；两边的两条图案由5、1、7、8组成，这几块图案通常表现为齿纹。有时，第 3 块的边缘向下延长直到毯子下缘，与第

图 267　奇尔卡特人毯子中央图案示意图

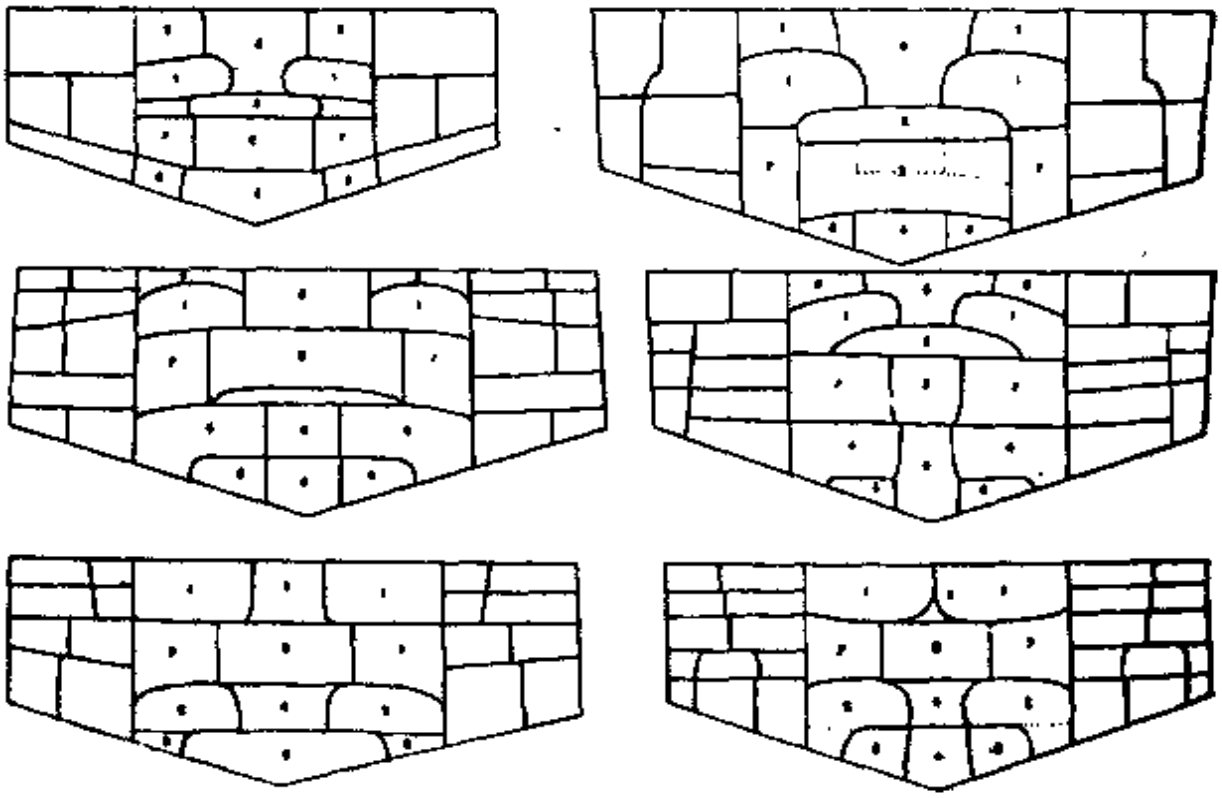


图 268　特林吉特人毯子图案示意图

4块的边缘连成一条宽带。

图202和269是这类图案另外的两个例子，动物的纹样在图案中心清晰可见，动物的大眼睛与两颊相连。图203 的图案与此相似，只是毯子下部动物的身体和尾巴不易看出，头画得较为清楚。在其它毯子上，缩小第 7 块纹样并向下延长的情况颇为少见。

图 202 中的第七块图案里画的是动物高举的双手，而在图269a中则是翼形纹样，图269b中动物身体周围的长方形边框是一种较特殊的画法，除此之外我仅见过一条毯子是以这种方法表现的。

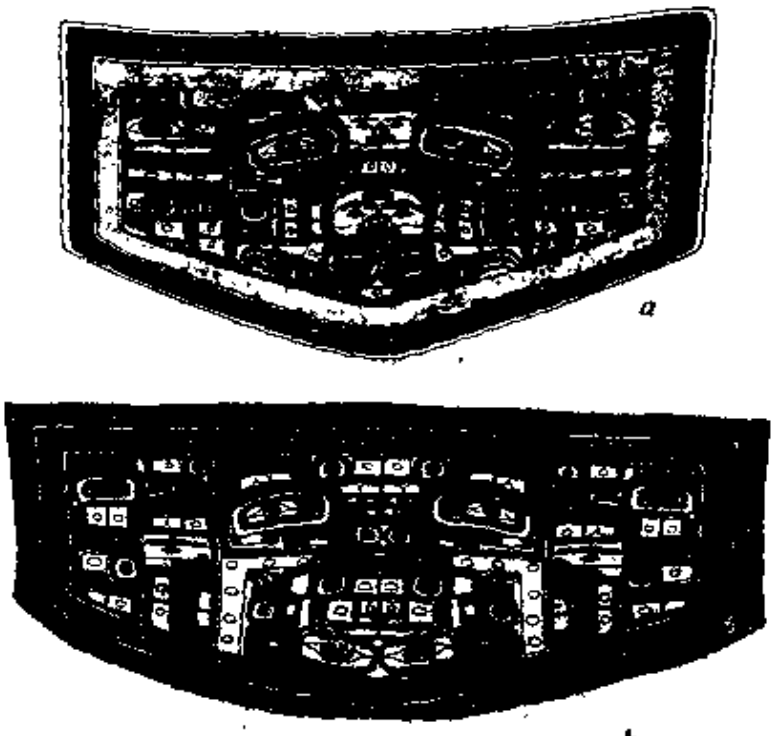


图 269　奇尔卡特人的毯子

有些毯子的图案（如图270a），其下部是用不同的方法处理的。第 4 块面积中的眼睛与第 1 块同大，其目的是产生对称的效果，但却影响了动物形体的完整性。这样处理的结果是5、1、7、8和6、2、3、4明显地分开，使整个中央面积看来好似分成三个部分（参看图 204）。图270a显然是受第二类毯子图案的影响，其中四只眼睛的大小基本相同、并对称地安排在中央面

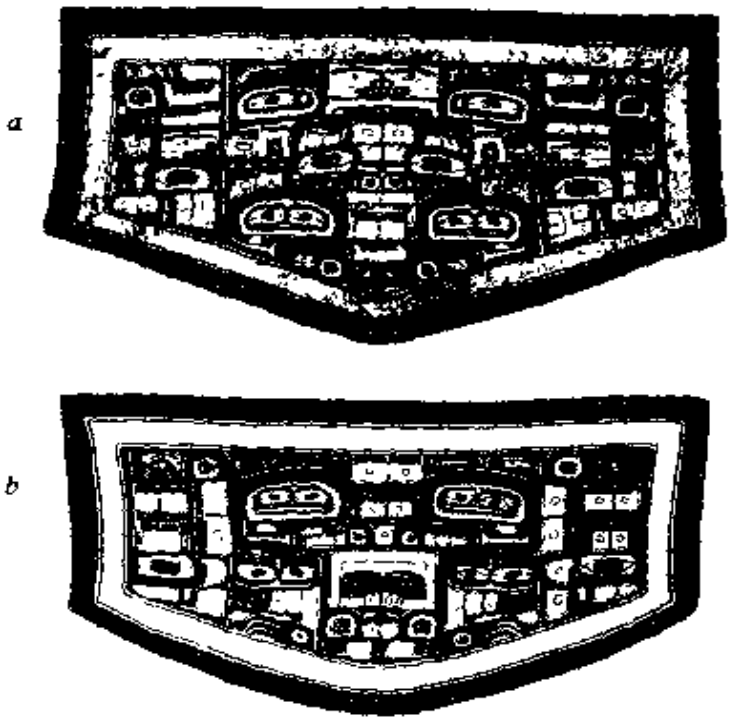
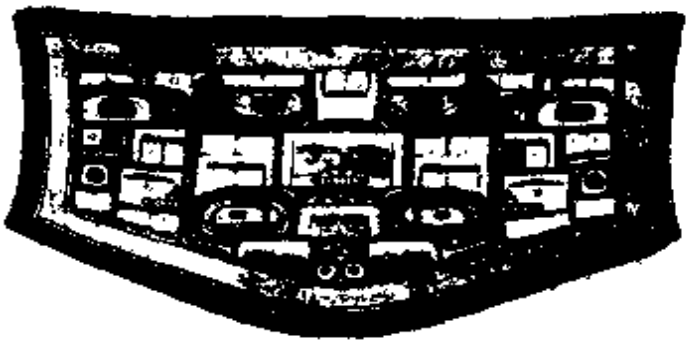


图 270　奇尔卡特人的毯子

积的两边。

第二类毯子图案的主要特点是，脸形纹样的位置略高于第一类，恰在整个图案的中心。上缘的两只大眼睛是颠倒的，两眼之间没有下巴纹样。在大多数这类图案中，下缘的中心是两个小圆形图案或小眼睛图案。这两只眼睛和鼻孔可以连在一起，而鼻孔和下面两个大眼睛同属一只动物。这类图案较前一种图案对称的程度要高些，但象征性则模糊得多。我认为，上缘的两只大眼睛之所以颠倒，主要是为了加强对称，这两只眼睛应该解释为属于颠倒了的动物躯体的一部分。这类图案的典型例子是图103和271。在图103中，中央脸形左右是两个侧像，而在图271中，这个位置却用两块羽毛纹样填充。图272的处理与270不同，图案中心的大脸形周围是四只眼睛，而两边的面积则画着羽毛形纹样。



a

b

图 271、272　奇尔卡特人的毯子

图273 中上面的两只眼睛的位置更为接近中心，眼解纹样扩大为脸部的侧像，填充了中央面积整个上缘，在b图中，紧靠中央

脸部左右的两块面积画着脊鳍的两面，显而易见这是表现鲸鱼的。

图中两横向面积的整体结构也较为明显，几乎所有毯子图案中的外角都有眼睛纹样——它是动物头形侧像的一部分，下缘附近有另一只眼睛纹样，通常位于横向面积的中心。下面的眼睛位置不象上面的那样有规律，整个图案给人的印象是一只动物，它的身体围绕着毯子的外缘，头部在中心，脚或尾巴在下缘，靠近中心面积旁边的图案不属于动物的躯体。

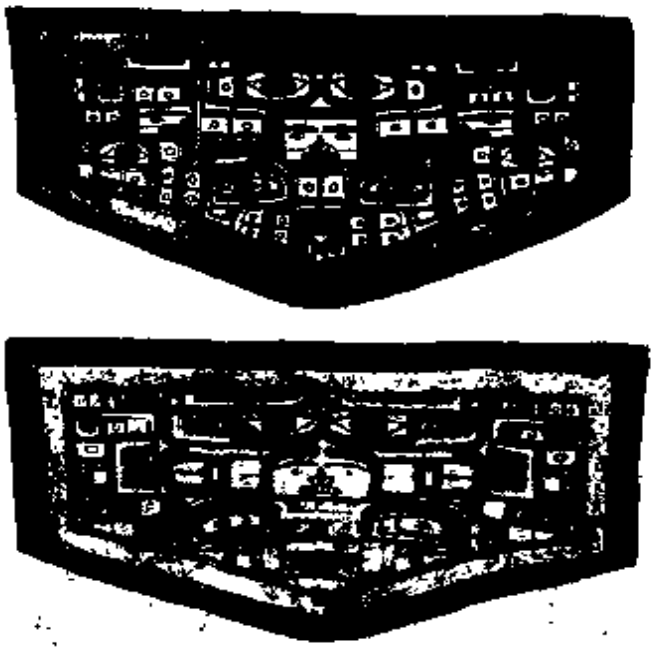


图 273　奇尔卡特人的毯子

这两类毯子图案中都有几块图案不是表现动物眼睛、躯体、尾巴和其他部位的，面是用其他各种纹样填充，这些纹样的选用不仅要视其表现的动物的品种而定，而且在很大程度上决定于美学的效果。

长方形箱子的正面图案大多和第一类毯子图案相同，即上缘有一个大头形，身体画在中央部分。毯子和箱子图案的主要区别在于，箱子上的脸形的边缘是曲线，而毯子上的则是直线。我想之所以有这种区别，是为了避免过多的平行线。在毯子上，头形下面是直线，这样可以和头上部的曲线以及毯子下缘的角形相配合，而箱子上中心的直线则同箱子上、下缘的平行线相呼应。毯子图案中的两个横向面积可以看作相当于长形箱子正面的两条狭窄的横向条纹(图274a)，两条条纹的两端各有一只眼睛，在这些

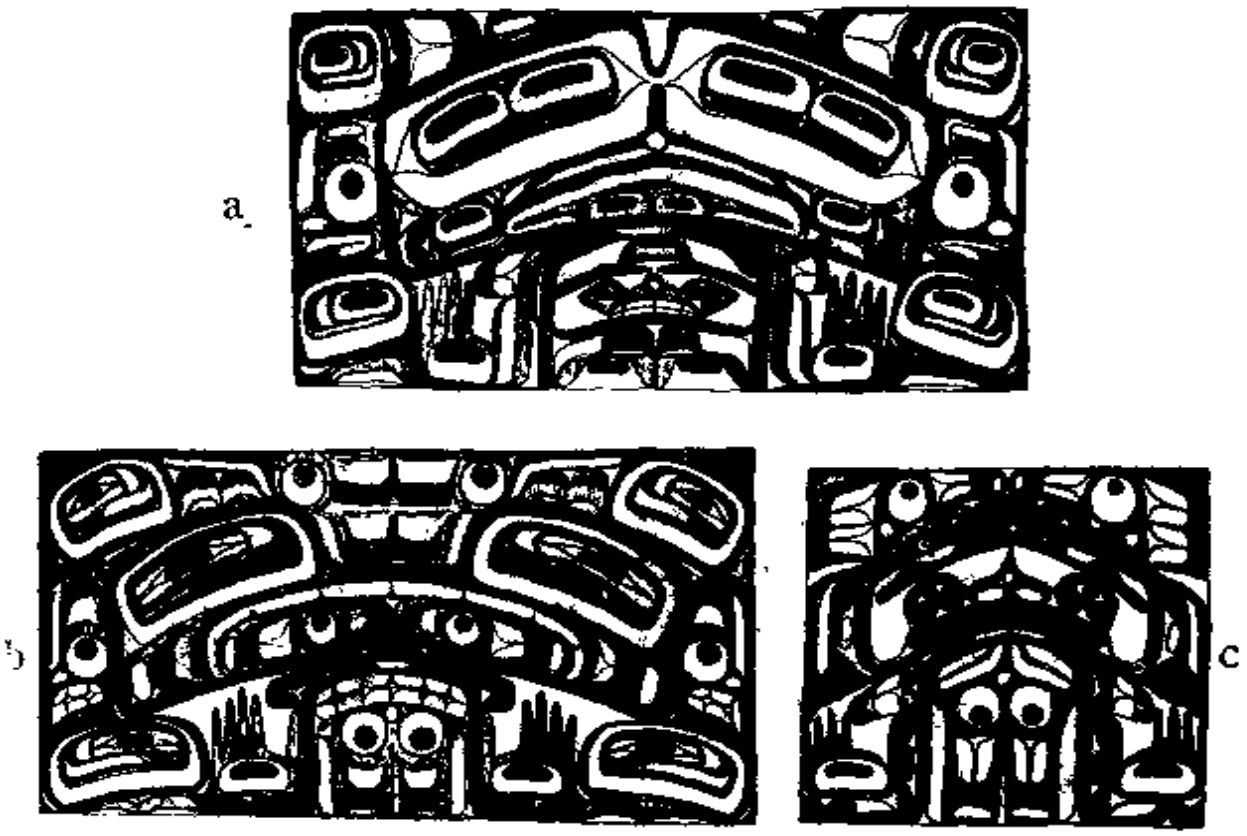



图 274　彩绘箱的正面、背面和侧面

纹样之间用各种装饰因素连结起来。这样，箱子正面的下缘就形成了五个部分，正中的一块画着动物的身体，两角画着眼睛纹样，作为横向条纹的基础，这些纹样之间的空白往往画上这只动物的前爪和后爪。因为眼睛纹样的位置的移动，故图275下缘的五个面积分界不很清楚。图276 箱子背面的处理方法与此不同，在图下面的面积中没有画出动物的身体，而是把两只眼睛画在当中。这样，嘴以下的面积就分为四个部分。图 277 下图正面的处理方法与 275 相似，两只眼睛放在两个下角，中央画

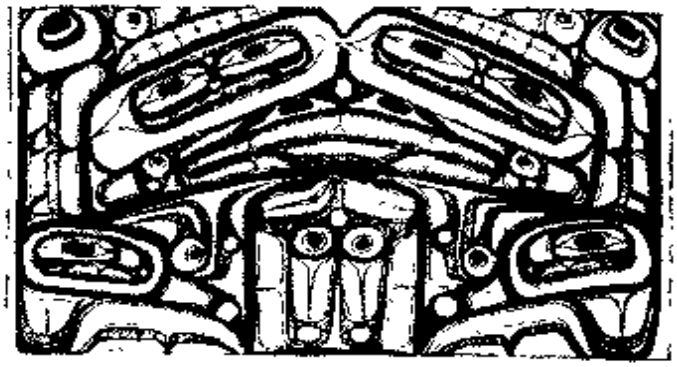


图 275　彩绘雕刻箱的正面

着尾巴的两面，而尾巴则画成隼的脸形，这即说明了细节部位的安排可以有很大的随意性。

箱子的侧面通常画着与正面中央相同的图案，区别在于，侧面没有正面图案中的两侧横向图案，而且头形偏扁。在许多箱子上，图案两侧的处理均与此不同，如图276 所示，箱子侧面图案不将整个面积填满的现象是很少见的(见图277)。

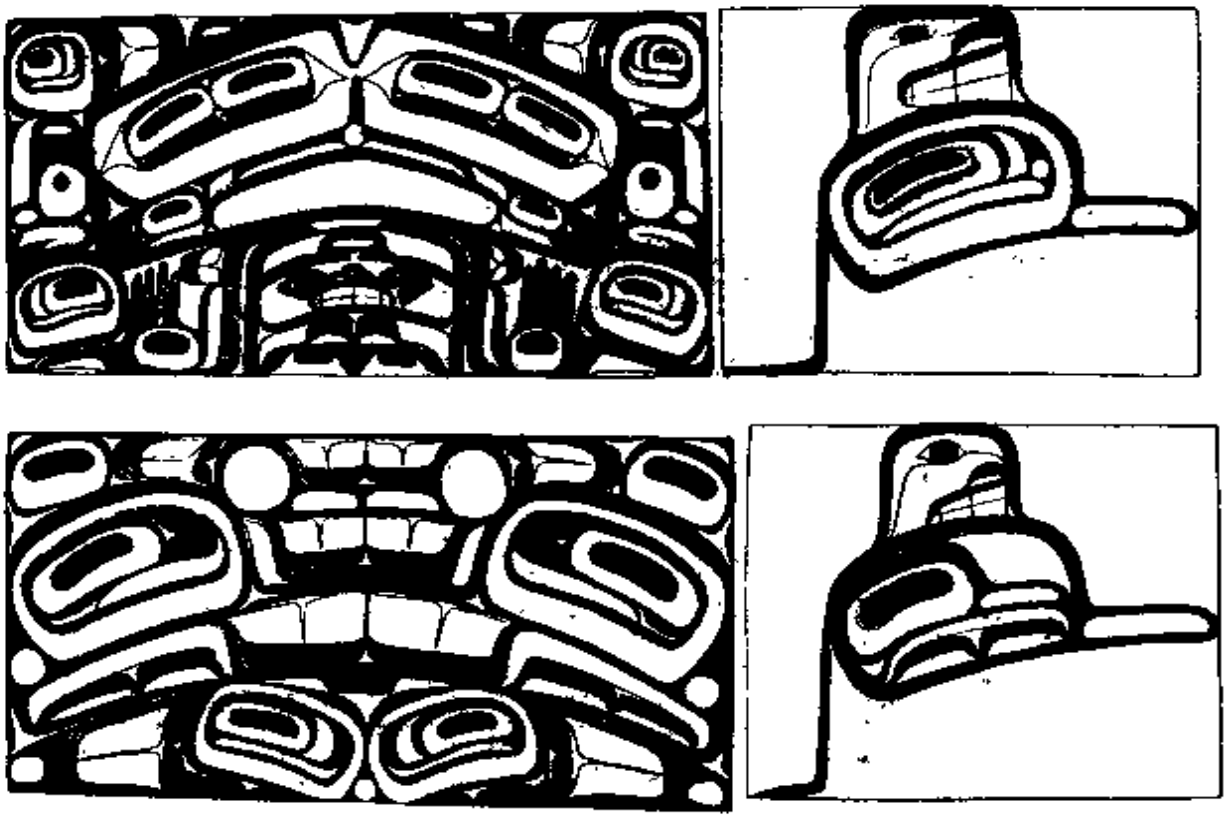


图 276　特林吉特人彩绘箱子的四面

有些扁形箱子，其图案的处理方法又稍有不同。由于箱面较窄，则头形的下缘画成直线，形成与下缘平行的长方形（图278）。在这幅图案中也有两只眼睛，下面中心的脸形可能代表动物的身体，脸形上连结着双臂和双手。这类图案大多把下面部分加以压缩，上面绘有脸形，脸形以下的几块装饰图形，可以视为填充空白的装饰因素(图279上)。

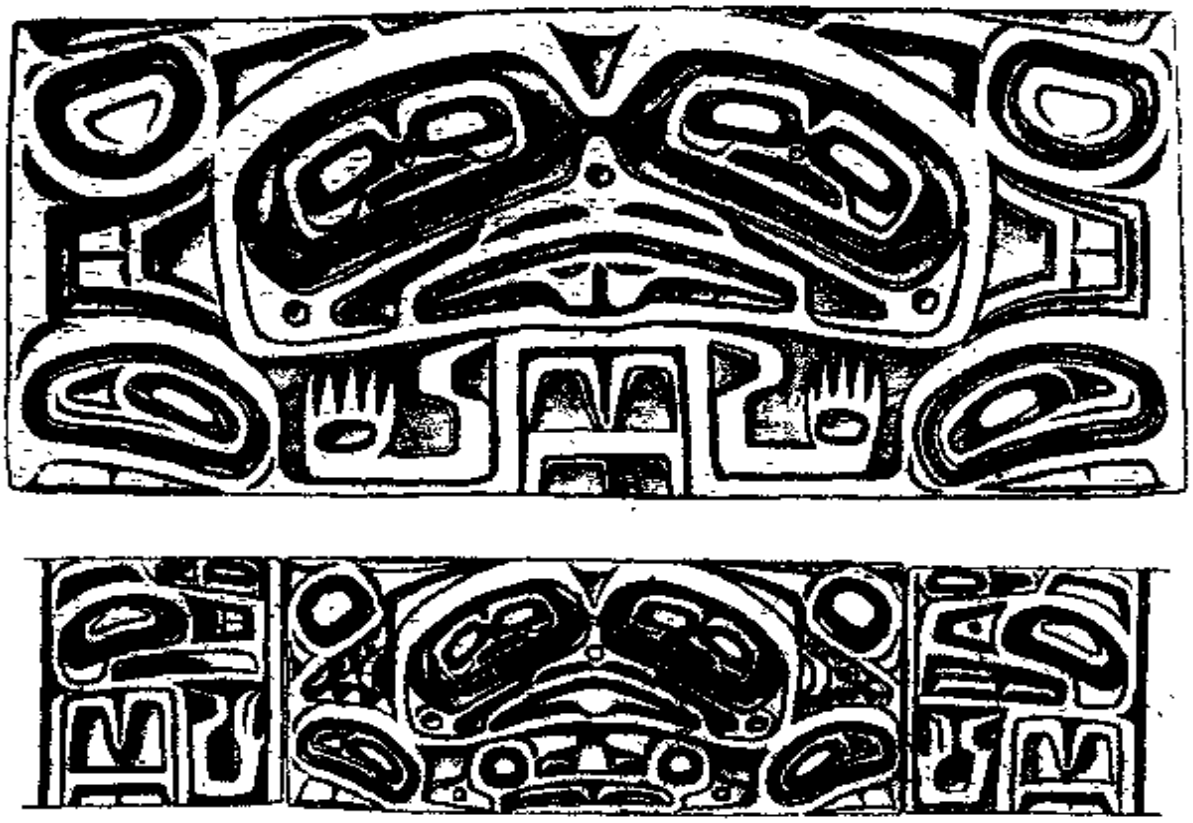


图 277　特林吉特人在箱子四面的绘画

图 278　彩绘箱子的正面和侧面

还有一些扁形箱子上动物身体的绘画以压缩形态出现，在大头形纹样旁边有几个装饰纹样，两个上角各有一只眼睛（图279F）。

在长形箱子上，整个装饰面的中央形位是嘴的中心，有些略低一些（见图274—276）。从下缘的中心朝两个上角各画一条线，这条线总是穿过嘴角，并穿过脸上部轮廓的曲线，从上缘中心向

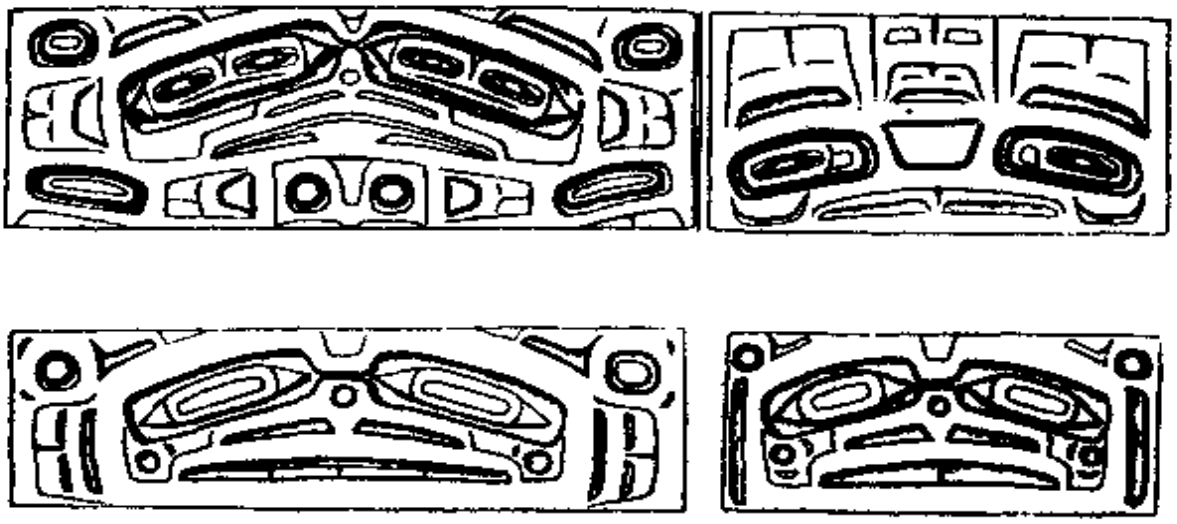


图 279 箱子正面、背面和侧面的雕刻

下角也画着穿过嘴角的曲线，如果上缘中央面积较宽，接触到了嘴上面的曲线，那么眼睛就绘成侧像(图 274b、276背面)；如果中央面积只有一个小三角形，眼睛就绘成双层的（图274a、275、276正面及277）。

箱子上各种线条的安排，脸形上部的曲线都是向下弯曲的，越是向下曲度越小。有些箱子上，如图275、276则与此相反，这两图上的线条是向上弯曲的。

眼形纹样的排列从不用直线，制作精细的箱子上，眼睛纹样均排成直线与图案中的黑线相交。面274a中两下角上和嘴里的眼睛排成一条完整的曲线；图274b中，两个上角的眼睛、大头上的眼睛及嘴中的眼睛都有一条较为规则的曲线。

方形箱子的各面只画脸形的一个侧面（图280），而身体部分则明显缩小，箱上大头形的下面是一条直线，面长形箱子的正面是完整的脸形，脸形之下是曲线，只有一只箱子(图278）上的脸形下部的轮廓是直线。

在图280a中，左侧的两图上是一个大头形，箱当于毯子上的1、2、5三块，耳朵(5)明显缩小了。正中的尖喙表明这是一只隼，

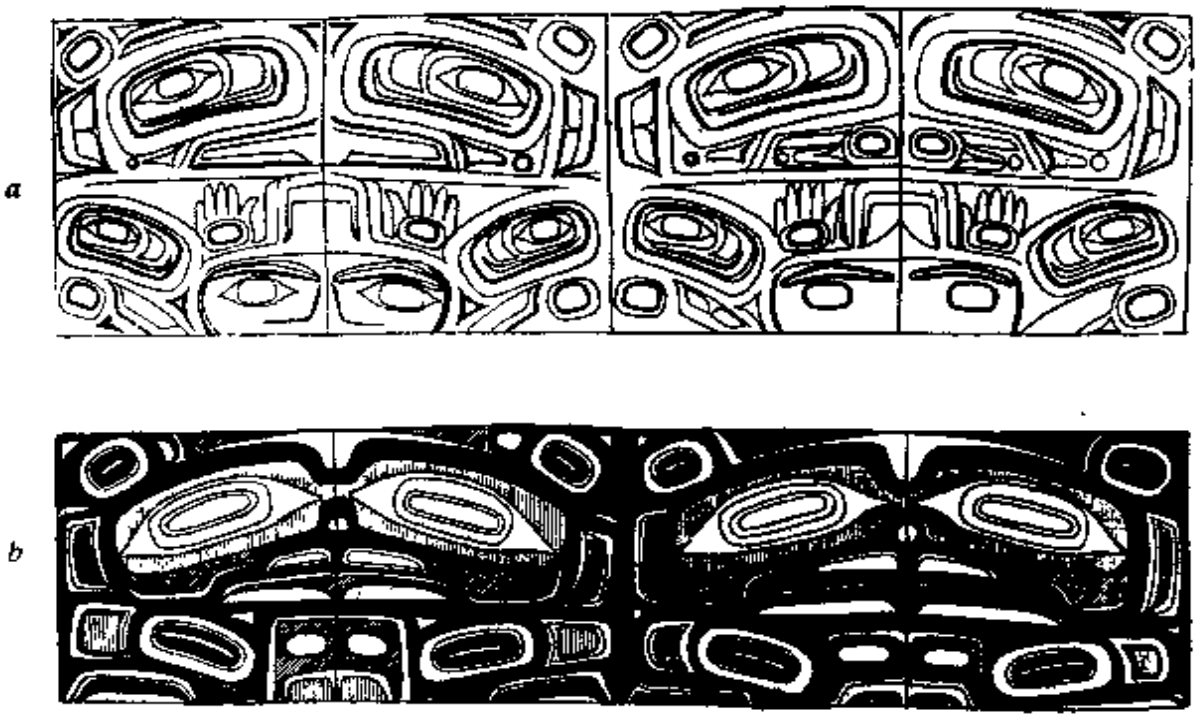



图 280　箱子上的雕刻

下面的小面积相当于毯子上的第 3 块；再下面是有两只眼睛的脸形，相当于毯子上的第 4 块；第 7 块面积是两只臂，其形象是从肩通向举起的手之间画一条弧线表现的。毯子上横向的图案在这里被压缩成脸和身体左右两侧的窄条。左右上角的图案肯定是属纯装饰性的，它们不代表头上的任何部位，左右下角的两只眼睛被看作是脚和脚趾，上边的两只大眼表现为膝关节。图中右侧是箱子另外的两面，其图案与左面两块基本相同，只是嘴的处理不同，因为鼻孔是画在中心的。

图280b中装饰面的下部显著缩小了，边上的花纹也简单化了。头形可能代表一只隼，下部的眼睛比较特殊，没有画在两角的位置而是画在身体下面，显然可以视为脚踝关节。图281 中的身体部分更为明显地缩小了。其中，眼睛纹样和与眼睛相连上缘的曲线显然仅是为了填充空白。身体完全肢解了，左右下角上的眼睛和下面连接的曲线是用来表现鱼鳍的。这三件艺术品的共同点是，

嘴图形的下面均有一条分界线以及(图 281 中的一个脸形除外)上下的线条都是基本对称的，上半部的线条是从中心向下，下半部的线条是从中心向上。

在有些用木板弯曲制成的食品托盘上面的图案中，头部和身体

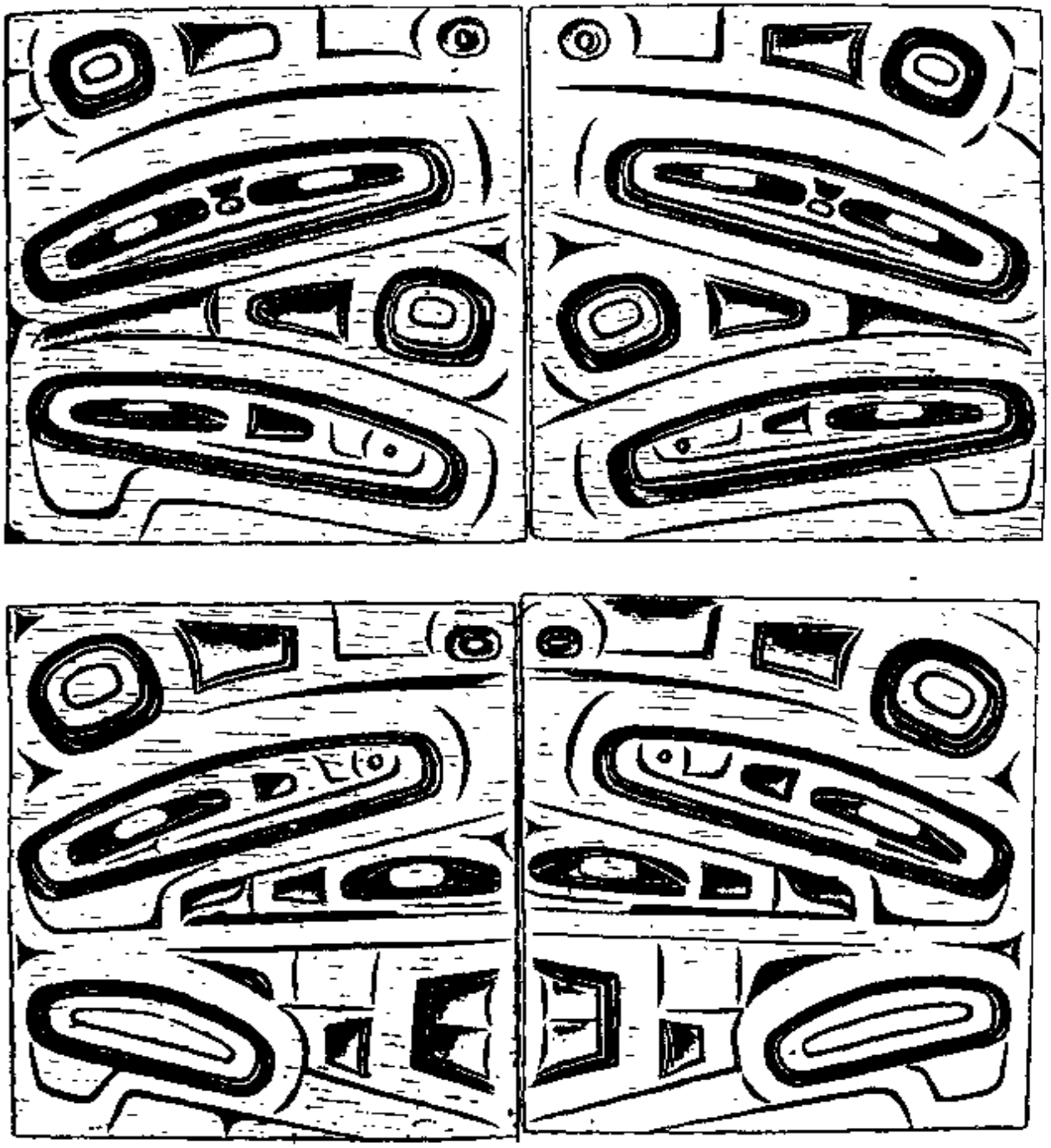


图 281　特林吉特人箱子上的雕刻

有很多奇特的变化。在一组托盘（图282）上，两个窄边的正面表现动物的头，相对的一边是动物的尾巴，这种纹样在图282b和d中看得很清楚。这两幅图所表现的都是河狸，d图中河狸的头和尾巴雕得非常醒目，而b图中则较为混乱，图下方河狸的身上雕着两只人的手臂，上方是具有代表性的人头，对面的短边上是尾巴、后腿以及两只分开的眼睛。这两只眼睛通常是代表胯关节的，应同大腿根相连接。图282a、b、c中的相对的一面都是颠倒的脸形，这种画法的来源是因为，在一端上眼睛代表肩关节；面另一端的眼睛则代表胯关节，然而这里没有画出前腿和后腿，因此颠倒的眼睛就形成了与所表现的动物毫无关系的脸的图形。换言之，这些纹样同在其他作品中所见的动物身体各部位的变形纹样一样，仅属单纯装饰性的，故对于这类纹样的解释可以有很大的随意性。

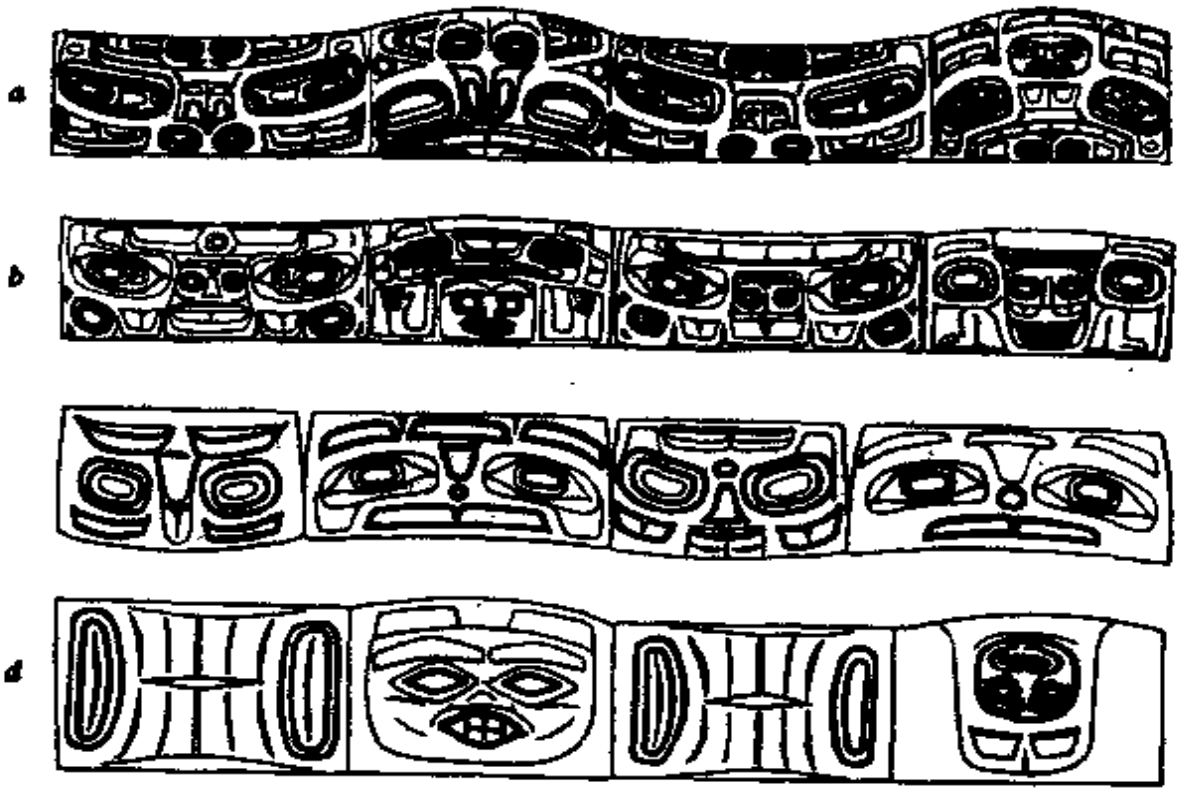



图 282　托盘上的雕刻纹样

图282d中较大一面中的几何装饰纹样也是来自肩关节和胯关节，但装饰面的其他部分不是脸形而是细长的纹样。

图 283 中的几只托盘，其表现手法与上述情况类似，不同之处在于，较长的一面常用普遍的画法画出肩关节、膝盖和脚，后腿画在稍短的一面上，图案上方的两只大眼睛是胯关节。但应看到，在这类图案中也有随意使用装饰纹样的现象。这些装饰因素没有任何具体意义，只单纯作为填充之用。这种情况在图283e人形的容器上看得最为清楚。在这幅图中，双臂画在两面较长的面积上，肩关节画成一只眼睛，上有眼皮。眼睛下面的空白用嘴形纹样填充，面嘴形在此不具任何含义，它象毯子上的脸形侧像一样仅作为填充之用。图283f是较为典型的例子。图案画的是河狸，分开的双眼、嘴和耳朵代表面部；鼻子的形态与西北沿岸印第安人铜盘上的传统的绘画一样；顶上当中部位的脸形是单纯的装饰。在较短一面清楚地表现了尾巴、臀部和双腿、双脚。较长一面画着大眼睛和耳朵代表肩关节，臂和脚也都画得很清楚，不过由于加上了四颗牙齿，因此肩关节变成了脸形的装饰。这一面上部两角上所画的两只眼睛纹样，也是单纯的装饰因素。

图 284 中的木雕食品盘也属于同样的作品，图中脸形的轮廓和装饰面上缘的曲线相符，脸部的线条都是按照装饰面的形状画出的。

可以看出，毯子上所绣的眼睛纹样全部是在一个水平线上，而箱子和木盘上的眼睛纹样则有很大的倾斜度。我认为这是为了避免出现过多的平行线。

在铠甲正面的中心，也有和毯子、箱子同样的大头形图案。铠甲上没有两侧的图案，除头形外只有相连的肩、臂和手（图285）。

一些用木板弯曲制成的方形食品盘上的装饰图案，其安排与

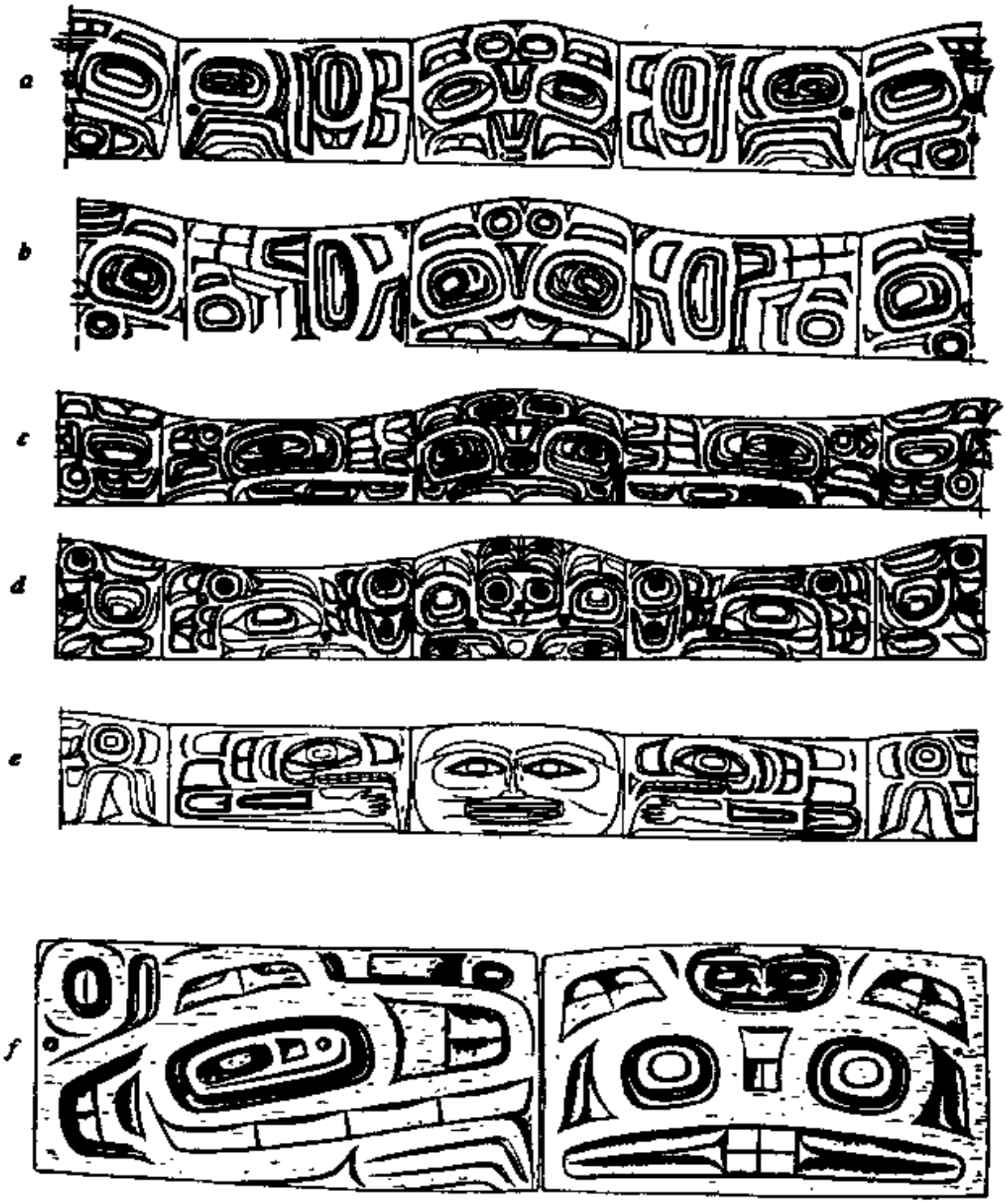



图 283　托盘上的雕刻纹样

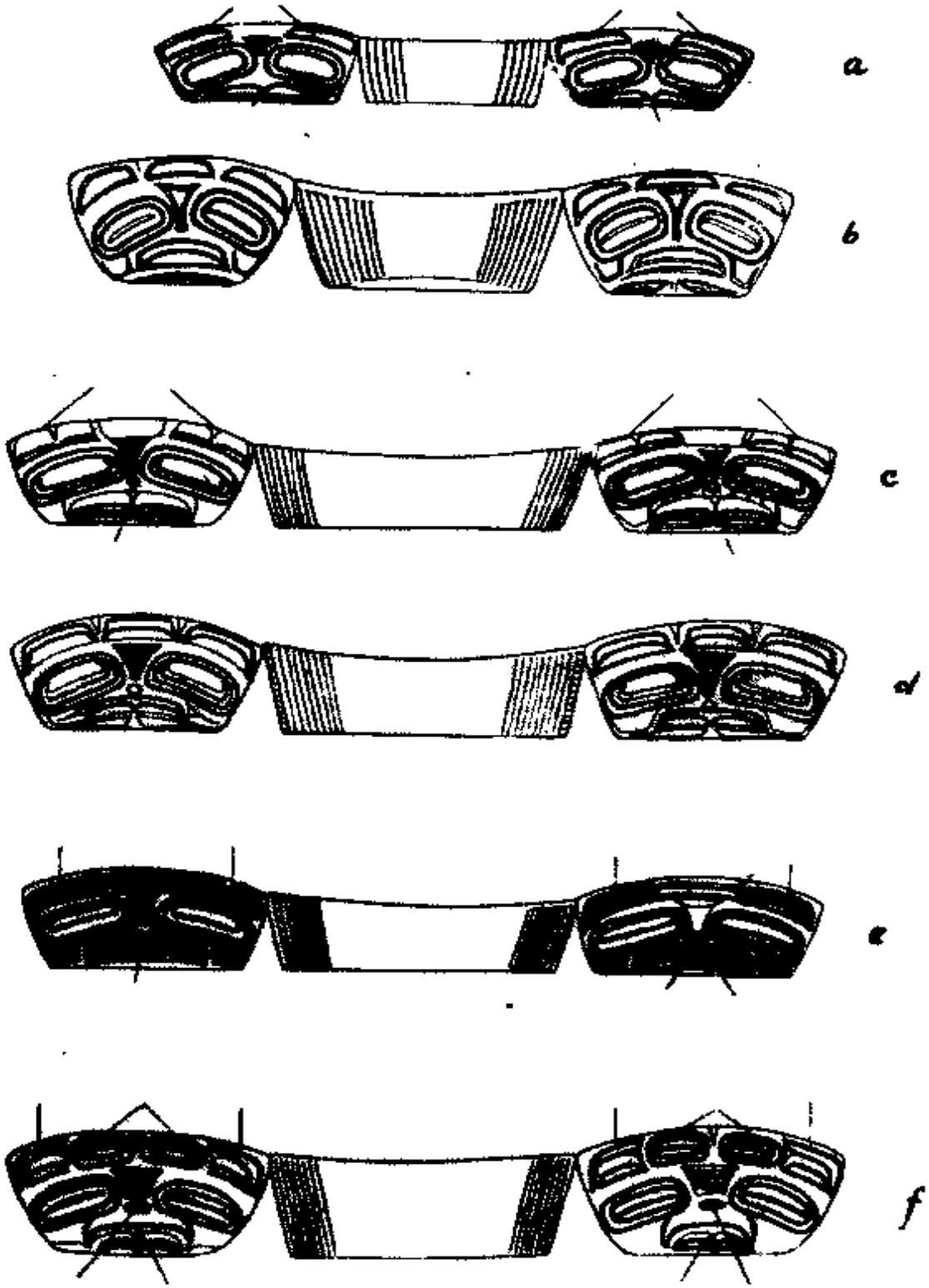



图 284　托盘上的雕刻纹样

图 285　特林吉特人铠甲上的图案

上述情况差异很大。图中的脸形不是对称的两半，而是由几个不同的侧像组合而成的（图286）。短而高的一面上的大眼睛在左上角，嘴在右下角；长而窄的一面上的图案表现为身体的侧面，画在中心的大眼睛可能代表肩关节，左下角是腕和手指。右上角纹样的含义不清，各种纹样的总布局显然取决于大眼睛的位置。

图 286　彩绘食盘

图 287 中的几只箱子上的图案表明，方形箱子还有另外一种图案。图287a和b是两个箱子的四面，每一面分成四块大小不等的长方形，两种图案总的布局似无大出入，但细节上的差别却很大。图287a中第一和第三面下半部的图案显然代表腿和脚，第四面上部的长方形清楚地画着翼形纹样，但其他纹样的安排很随便，因此无法做出圆满的解释。这种情况说明绘画的目的在于装饰，而不在于表现什么含义。我从海达的知名画家查尔斯·伊登索（Charles Edensaw）那里得到了关于图287b箱子图案的解释，但我认为他的解释完全是主观臆测。第一面图案和第三面图案相同，第二面和第四面相同。据伊登索解释，图案表现渡鸦① 作为文化

图 287　彩绘箱子

英雄(Calture-hero)的四种含义。他说，第一面右上方的长方形代表渡鸭的头，上面是耳朵，左上角的大眼睛代表肩部，肩部之下是翼和尾巴；他把右下角的图形解释为渡鸦脚，可以清楚地看到脚趾。他还指出，第二面左上角的长方形里颠倒的头形是渡鸦头，下面是手(因为他们把渡鸦想象为人)，右上角的长方形中是肩，

① 渡鸦(Raven)是北美印第安特林吉特人和钦西安人以及古代亚洲许多部族神话中的一个角色，其形象特征是个变形者，他既是创世者"文化英雄"，又是一个狡猾的角色(Sly Trickcter)，具有双重性格。——译者

右下角是尾巴，左下角是腿和脚。

图287c中的箱子和图287b的整体图案相似，两图的上、下两部分之间都有斜线，但图287b箱子各面之间没有上述那种有代表性的垂直分界。

程式化的图案也体现在一些用兽角制作的羹匙上(图288)。匙

图 288　羹匙背面的雕刻

a. 表现海妖　b. 隼　c. 河狸(?)　d. 渡鸦
e. 虎鲸　f. 渡鸦　g. dliä (?)　h. 太阳

背面的图案中心是一个大脸形，有些羹匙眼睛上方有两只大耳纹样。耳朵画成双层，而且画得很大，以便填充空白。两耳之间画着一些条形装饰，也有的羹匙的匙体不加装饰。

仔细观察过装饰艺术品之后即可发现，在装饰艺术中除使用象征纹样以外，还常用一些几何纹样。木托盘上几何纹样的使用最为突出。托盘的两端是具有代表性的脸形，边上用许多平行的短线加以装饰(图284)。图168中的食具上的线条和圆圈，也是把几何图形用于装饰的例子。图 215 中浆果匙上用许多交叉线来填充象征纹样旁边的空白。这些例子表明，许多艺术品上的刻纹——如河狸的尾巴(图157)、浆果匙(图182)、羹匙 (189) 及箱子上用红、黑线填充空白 (图 274)，不仅有装饰价值，同时也有象征含义。图 289 是用巨角岩羊角制作的一个食具。食具的两端各有一只熊头，装饰性的边缘看来是模仿编织的筐，这种边缘不仅是为了装饰，而且还有使边缘完整的作用。倘若没有这种花边，会令人感到光秃。图290是夸扣特尔人的一个面具，其处理方法与此类似。而具周围的装饰，据解释是模仿用杉树皮搓成的绳纹。显然这些花纹是纯属装饰性的，面具顶端的圆圈和螺旋图形，同样也仅起到装饰的效果。

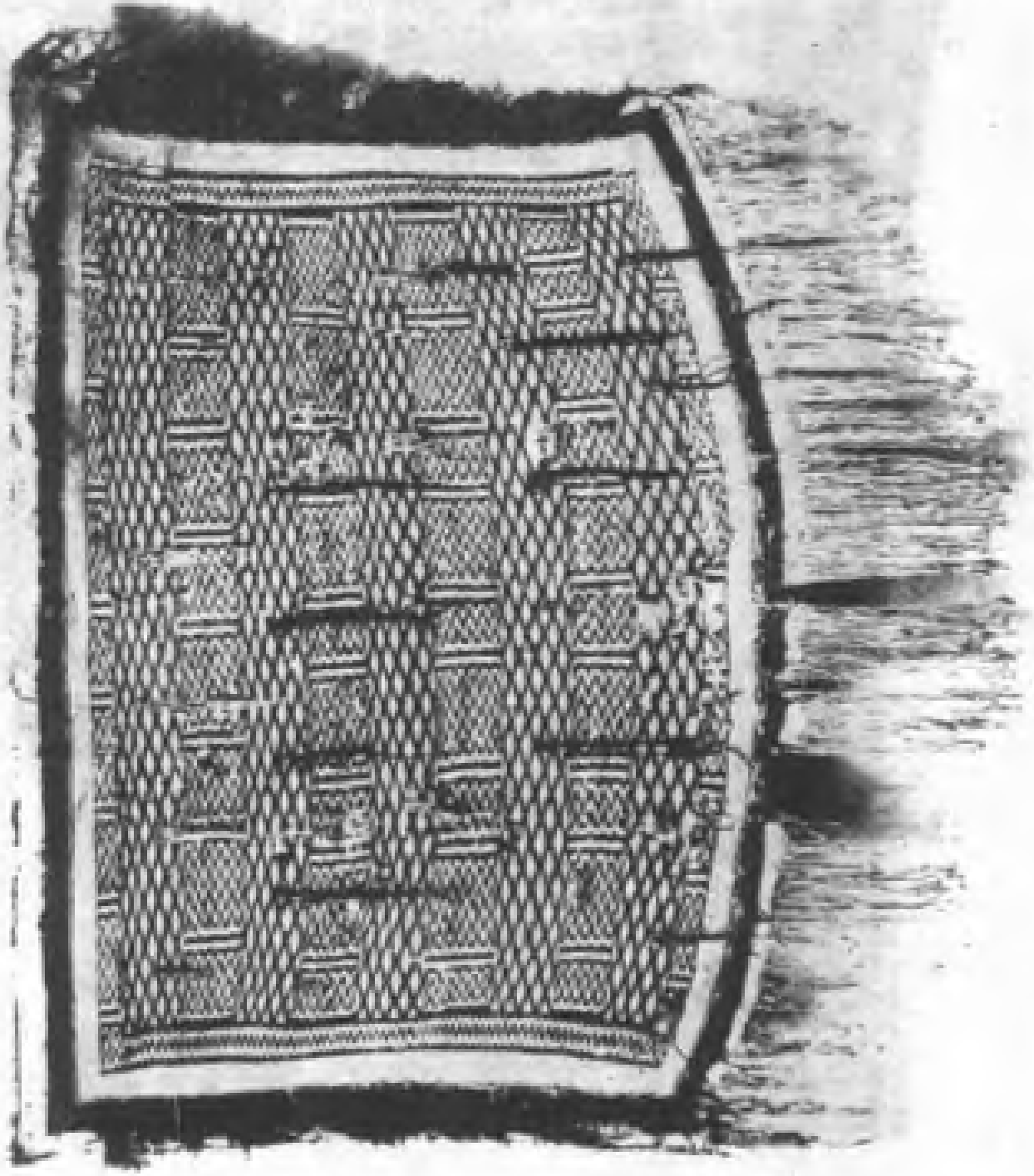
图 289　巨角岩羊角制食器上表现熊的雕刻

这种以象征纹样为主，同时又用装饰纹样填充空白的作法，恐怕是近期才得到普遍使用的。在古代，几何纹样作为装饰纹样的使用，也许要多于现在，这种情况在编筐制品上表现得最为普遍。

图 290　夸扣特尔印第安人用于冬季宗教仪式的面具。一种说法是“五角舞蹈者的面具”；另一种说法是指“普照大地的神。”

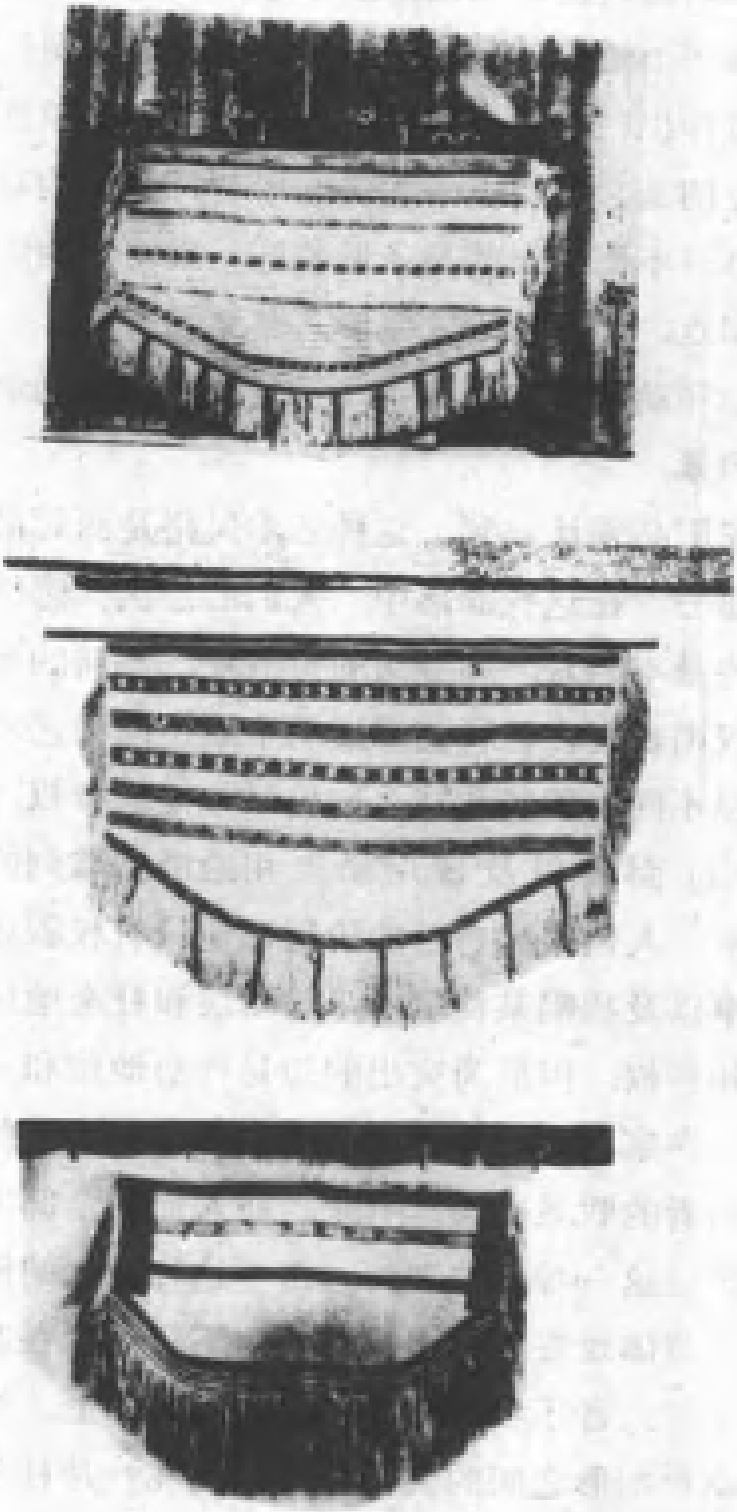
从许多古代的毯子上可以看出，当时的编织制品上，多角形的几何装饰纹样占主要成份。照片10是一条野生白山羊毛织的毯子，此物原藏列宁格勒，现藏哥本哈根民族博物馆。毯子的全部装饰是水平排列的若干几何图形。和这条毯子同样排列的曲线花纹，也出现在另外一条古代毯子上(照片11)。这条毯子上还有一些独特的非规则的脸形和三角图形。这是一条用杉树皮编的毯子，现藏不列颠博物馆。实物原藏联合服务博物馆(United Service Museum)，1868年前后才转到不列颠博物馆，此物是在诺特克(Nootka)搜集的。毯子边缘是一条用褐黄色羊毛（？）织的带，带上有一排由眼睛纹样演变而来的钝三角形。不列颠哥伦比亚维多利亚的纽科姆(Newcombe)博士藏有一批毯子的照片，这些照片上的纹样表明，几何形装饰在贝拉-库拉使用相当普遍（见照片12，另见原书292页）。

研究一下这类艺术品中程式化的图形以后即可发现，在高度发展的象征艺术中，也大量使用几何图形作为装饰，并不是所有从动物演变而来的图形都必然具有某种含义，有很多图形不过是单纯当作装饰，而不考虑它们的含义。



照片 10 奇尔卡特人的毯子

照片 11　不列颠哥伦比亚的杉树皮毡



照片 12　不列颠哥伦比亚贝拉·库拉地区的野生白山羊毛毯

象征图形的装饰有很多严格的原则。在很多情况下，我们简单地说绘画者把动物图形加以分割和变形，其实，绘制者是为了使动物图形适应一定的装饰形状。我们对图形及其含义进行研究后即可作出判断，一些纯几何因素是用于象征表现目的的，其中较常见的是普遍用于平面椭圆形装饰面上的双重曲线；此外还有用于分开不同曲线的长条形装饰。最常用的眼形纹样可能是来自圆圆和点，之所以形成眼形，其原因有二：一是绘画者往往把几何图形和动物形体相联系；二是绘画者把动物图形逐渐演变成为装饰因素。

我们必须认识到，这种艺术风格是西北沿岸部落文化结构的组成部分。在这些部落中，人们的想法、感情以及各种活动都具有某些基本因素，即等级的价值观。不同的等级有不同的特权，而特权则表现在各种艺术活动中或不同的艺术图形的使用上。人们按照不同的阶层和社会地位赋予他的特权，在自己住房的正面、图腾柱、面具以及日用品上用绘画和雕刻的方式使用不同的动物图形；人们根据自己的阶层和地位有权叙述关于自己祖先业绩的故事以及咏唱某种歌曲。与阶层和社会地位有关联的还有某些义务和特权，但最为突出的却是社会地位和艺术形象之间的密切联系。在宗教活动和艺术表现之间也存在某些类似的联系，但远不如前者的联系密切。看来，在人们的全部生活中，一切都受到社会阶层这一观念的制约。由于这种观念的根深蒂固，人们认为社会地位体现在各个领域之中，不仅体现在造型艺术上，而且渗透到文学、音乐和戏剧等各种表现艺术上。谁能确定社会地位和某些动物图形之间的关系是怎样的呢？是社会生活中的图腾促进了艺术的发展，还是艺术促进和丰富了图腾的内容？根据我们的观察，似乎应该认为，如果没有图腾观念，就不会有具体的象征

艺术的发展；同时应该认为，艺术首先具有了一定的传统形式，然后逐步发展到越来越完善的动物形态。另一方面似乎应该肯定，图腾形象的丰富和完美，其动力来自艺术形象的价值。在所有部落里都可以看到，等级高贵的首领有权使用特定的艺术形象，而这些形象就雕刻在普遍使用的图腾柱背景之上。在美洲南部可以找到充足的证据，说明用图腾——更确切地说，用一定的动物形象——表现阶层的观念又有所发展，这是因为人们都力图取得某些动物形象以便提高自己所属的社会团体的地位。夸扣特尔人的许多小部落使用的动物形象极多，而与之相邻的萨利什人(Salish)中间也时而出现各种动物形象，这就充分说明了上述的关系。

这种风格无疑可以溯源于不列颠哥伦比亚北部和阿拉斯加南部地区。温哥华岛各部落的制品上使用的几何装饰图形要比北美部落更多些。我认为，这种风格可能是由来已久的。至今夸扣特尔印第安人的托盘、箱子和编筐上仍有几何图形的装饰。图19是庆贺孪生婴儿诞生时使用的响音盒，上面的图案是由各种长方形组成的。许多在洞穴中发现的古代箱子上的几何装饰，其复杂程度大大超过了现代箱子上的装饰纹样(图291)。

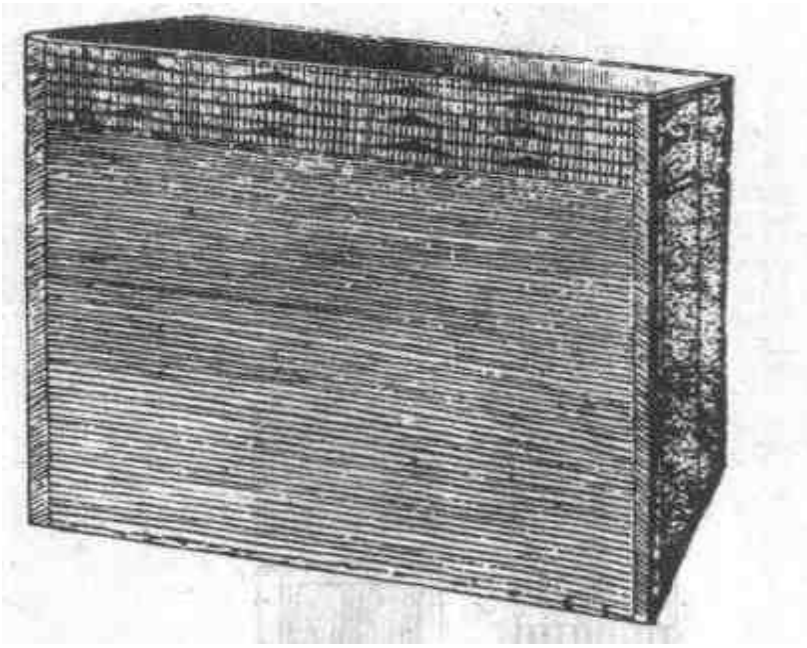


图 291　古代夸扣特尔人的箱子

有些食品盒的边是将一块木板弯曲制成的，这种边的上缘装饰着和边平行的等距线条，下面则是垂直线条(图292a)。木桶的

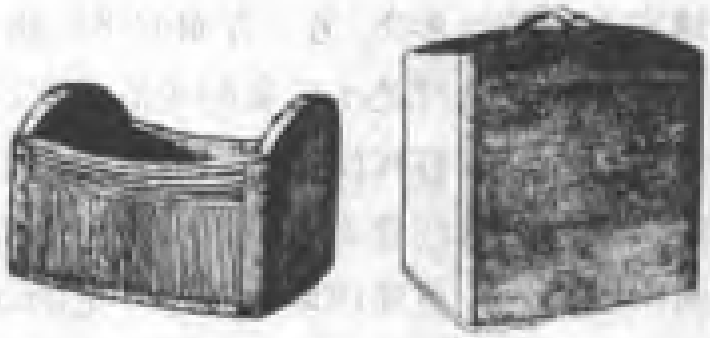


图 292　奇扣特尔人的食器和木桶

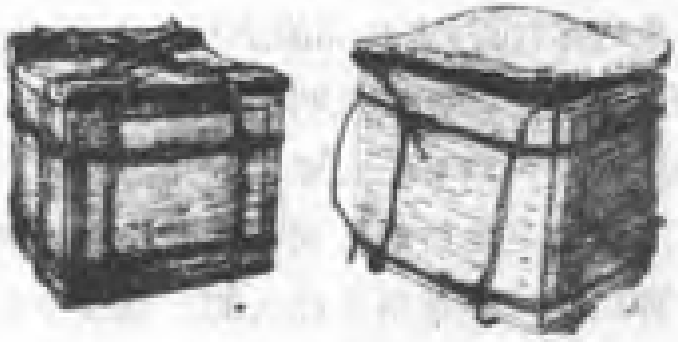


图 293　奇扣特尔人的小箱子

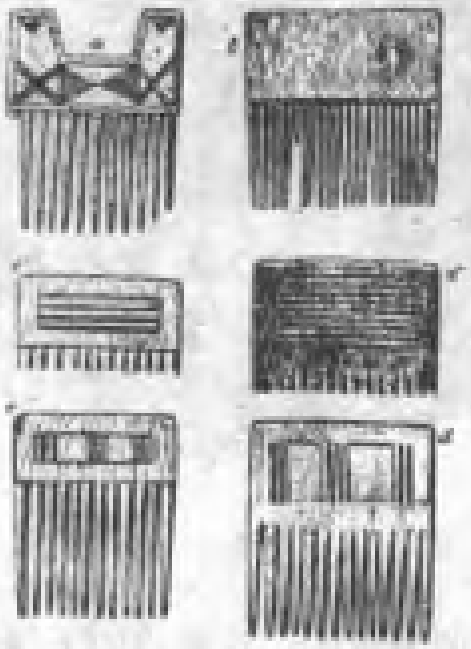


图 294　奇扣特尔人的梳子

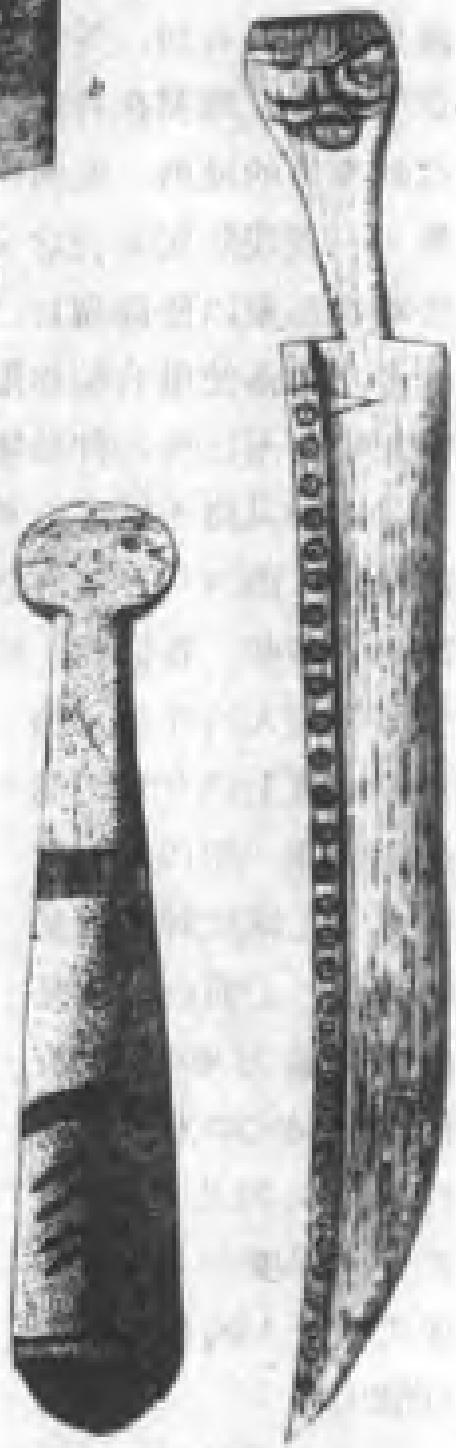


图 295　奇扣特尔人的骨制棒和刀

边上也有类似的装饰（图292b）。箱子面的边缘图案是凹进去的，以突出中心的部位（图293）。梳子也用几何图案装饰，这些图形大多是用平行线条突出中央的一块长方形，或把整个面积分成几块。有一个梳子上面刻的是三角形和带影线的交叉线（图294）。一把骨制的刀上的装饰是一排中心有点的圆圈，这种图案在西部爱斯基摩人、美洲内陆的高原部落和加利福尼亚地区使用颇为广泛（图295）。可以看出，刀柄上刻的头形与上述各种风格截然不同，而与佐治亚湾和普吉特海峡地区的雕刻品风格相仿。另一把骨棒上的图案（图295）也不同于西北沿岸的艺术风格，而和内陆部落艺术品的风格类似。

关于温哥华岛西岸的艺术，从几件夸扣特尔人古代的艺术品特别是整个佐治亚湾地区的产品上可以看出，三角形是主要的装饰因素，这和北欧克伯施密特（Kerbschnitt）的情况相似。上面谈到的古代夸扣特尔人的箱子上可以看到这种风格的图案（图291）；许多用鲸鱼骨造的短棒上也都刻着三角形的装饰（图298）；纺织用的绽轮上有类似的图形（图296）。这类纹样还出现在有代表性的木雕制品上：有一幅弗雷塞河三角洲（Fraser River Delta）房屋柱子上的鹰图案（照片13）中也有三角形纹样。越靠南部地区，

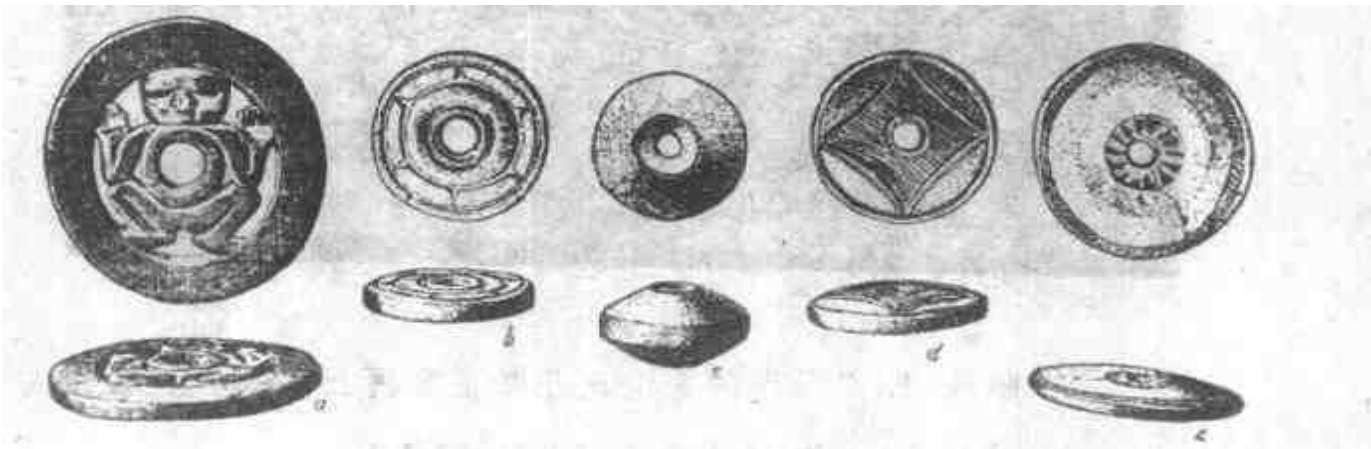


图 296 绽 轮

照片 13　不列颠哥伦比亚弗雷塞河三角洲
埃布尼亚(Eburne)的房柱

这种图案就越遍普，哥伦比亚河流域发现的石器和羹匙可以说明这一点。但在这些艺术品上也时而出现中心有点的圆圈形(图297)。

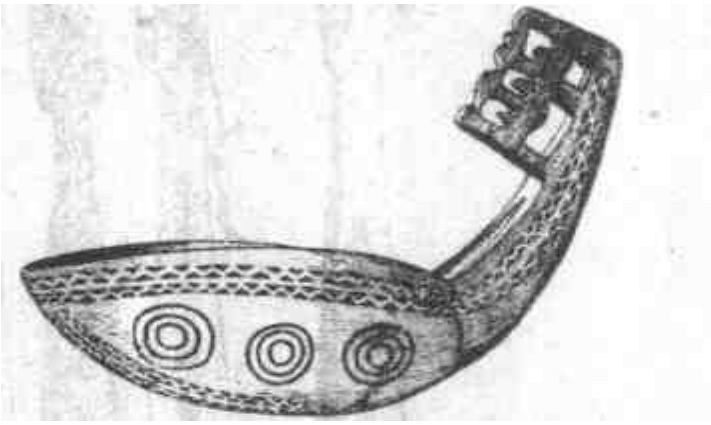


图 297　哥伦比亚河地区巨角岩羊角制的长柄勺

从许多古遗存可以看出，这一地区的艺术品具有某种代表性、固定的风格，与西北沿岸的风格大异其趣。一些作武器用的短棒可以充分地说明这一点。这些制品中最主要的一种是，横切面犹如凸透镜形态的刀刃、刀柄上雕有戴着鸟形帽子的鹰头，其形态颇似现代努特卡人（Nootka）的头饰。[①] 在图 298 和 299 中所有的艺术品上均可看到这种纹样。但其中有些纹样的轮廓甚为粗糙，难以辨认。可能这些作品的雕刻者本意并不是为了表现带鸟形头饰的鹰，而是由于受其固定形式的约束，只能以这种形式来表现。此外这些棒刀的中心部位均有一条装饰，这条装饰的顶端往往有一似人头形的图案。

这一地区表现动物木雕的主要特点也与北部地区不同，其差异在于并不把装饰面完全用图案填满。我们认为，北方地区的装饰艺术是后来才充分发展起来的。倘若这一观点是正确的话，那么就可以断言：南方的艺术品还没有发展到连其背景也要进行装饰的程度。这一地区没有眼形纹样、双曲线和长条形图案；他们的房柱的横切面不是圆形而是长方形的；柱子的正面有立体雕刻或浮雕；有的柱子上用几何图形装饰；人脸形的特点是从前额到

① 哈伦·I·史密斯：《佐治亚湾和普吉特海峡地区的考古》(Archaeology of the Gulf of Georgia and Puget Sound)，《杰塞普北太平洋探险队文献》第 2 卷，插图165～168。

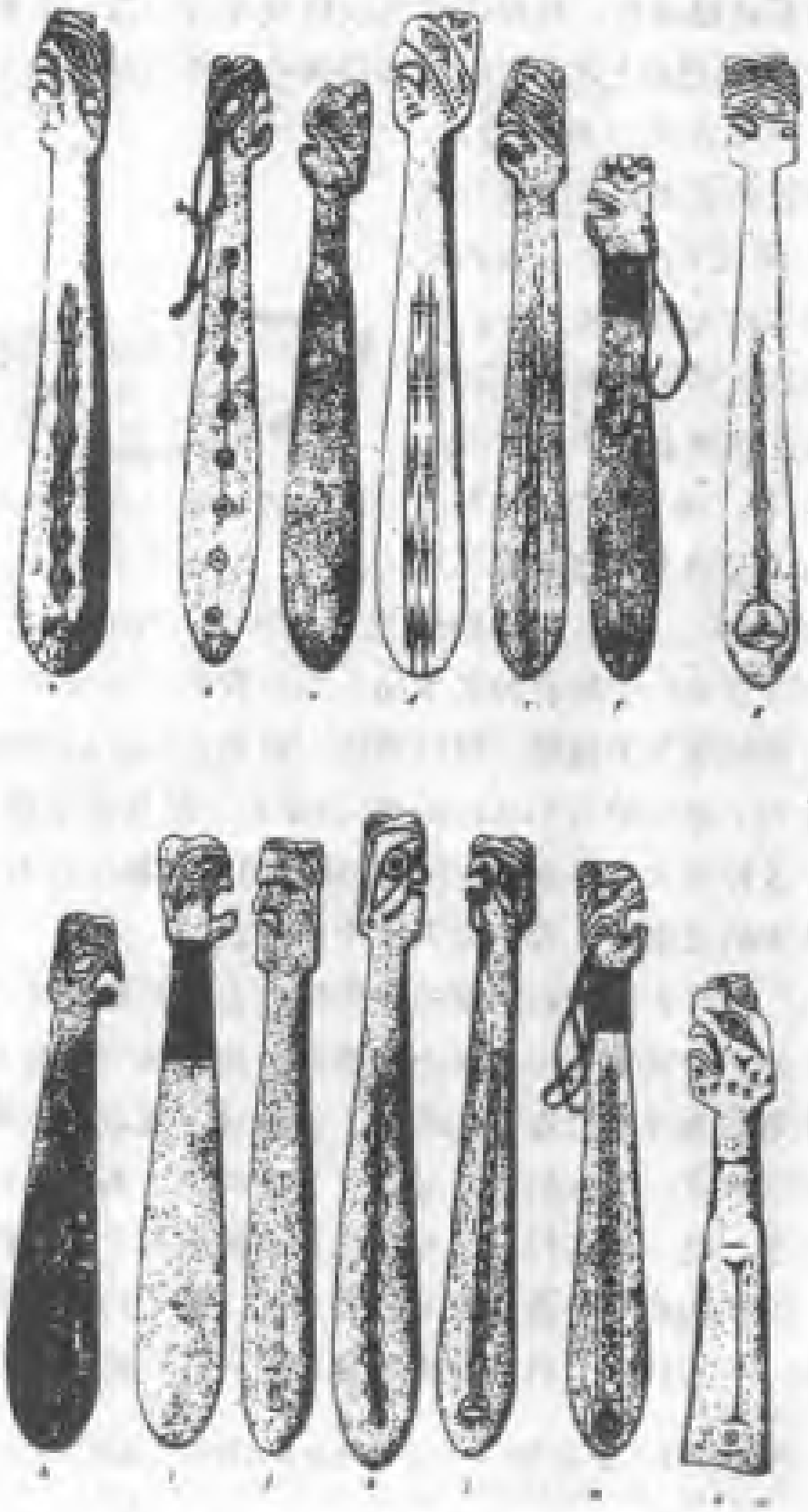


图 238　努特卡人用鲸鱼骨制的体刀

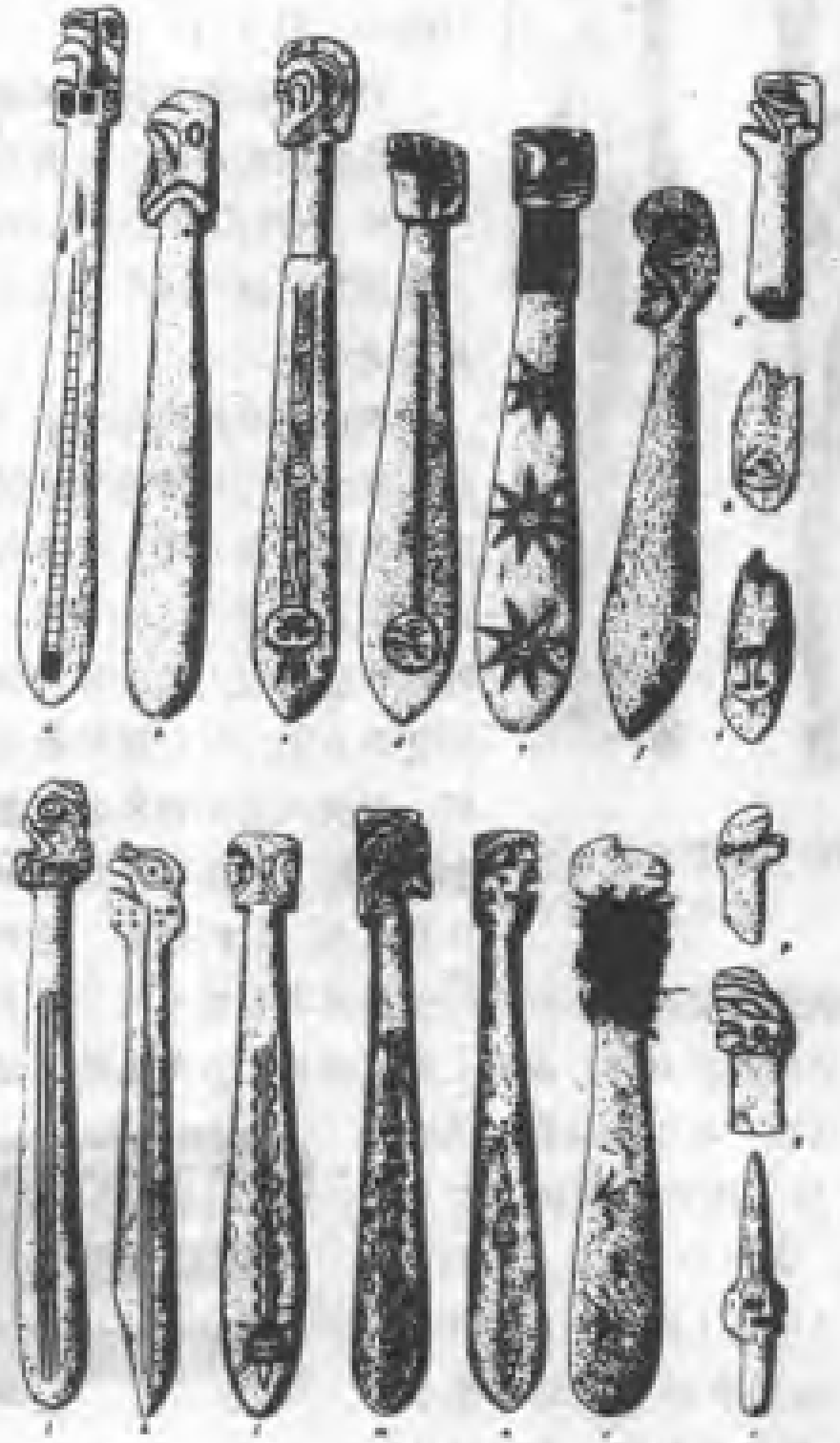


图 299　萨利什(Salish)海岸和努特卡人的鲸鱼骨制棒刀

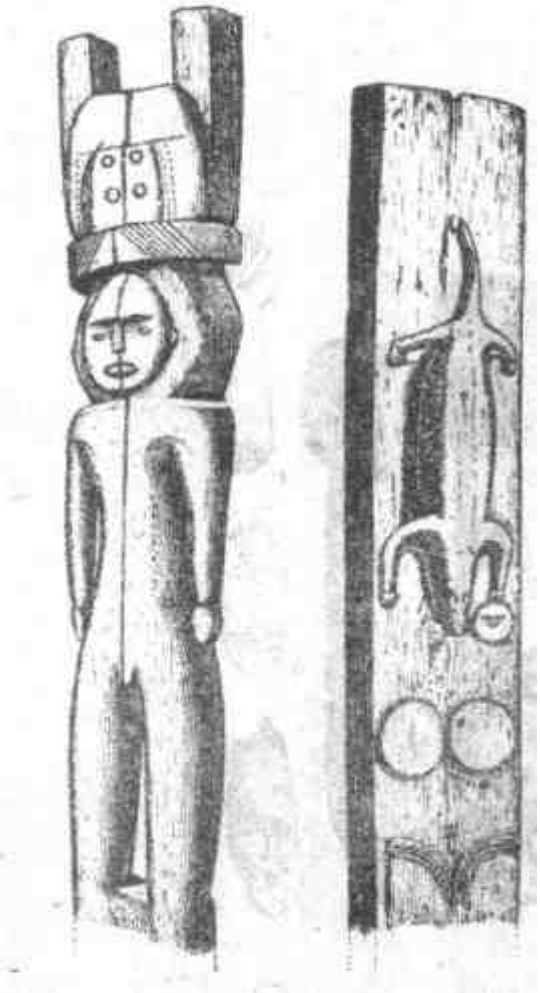


图 300　弗雷塞河下游居民的房柱

鼻部有一陡棱角，这一点在普吉特海峡地区的雕刻品上体现得最为明显（图300，照片14）。

普吉特海峡地区的编筐制品时常有表现动物的形象，特别是作为边缘的装饰。古代的帽子也是如此（图301，又见图72）。这种风格在北方艺术品中是丝毫见不到的。

现代的夸扣特尔人在房屋绘画、房柱和面具上均使用象征纹样。这里的工匠的技艺并不亚于北方部落，但由于很多神话观念的不同，故所表现的题材也有很大的差异。他们在绘画的变形方面，可以说较海达人更为大胆，但我尚未见到象北方部落的匙柄和图腾柱上的图案，把各种动物的形体纠结在一起的现象，这种现象在图腾柱上偶然能够遇见。在房柱上虽然也刻着不同的形象，但是这些形象是彼此分开的。面具上的绘画和北方部落同样复杂，出现了双面具和一些附加装饰。简言之，凡用于图腾或图腾一类的礼仪时，装饰艺术均属北方的风格，而日用品上则大多采用几何图形，大型食具上的动物形象（图198）最能代表这一地区的特色。

图 301　切哈利低地(Lower Chehalis)的筐

历史传统证实了我们的观点，即北方艺术风格是晚近才传到夸扣特尔地区的。古代房屋的墙壁是横向的木板重叠造成的，除少数木板以外是没有绘画面积的。据当地印第安老人说，1860年以前的房柱都是厚木板造的，木板上有浮雕和绘画——象我们所知的弗雷塞河地区的艺术那样，只有面具的风格同现在使用的相同。

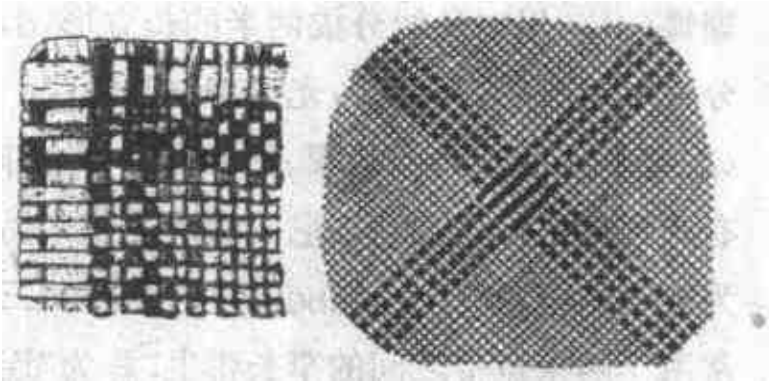


图 302　夸扣特尔人编席上的图案

北方部落的艺术写实的甚少，而夸扣特尔人的艺术中却多见写实的作品，其作品大都是用来嘲讽敌人的丑化脸谱，上文谈过的，在仪式中表演用的头型即属此例(图156)。

我在上面谈过，所有部落的编筐和编席上都使用几何装饰，它们体现了妇女的艺术风格。席的装饰是在杉树皮的天然底色上加黑、红两色的方格(图302)。云杉根的编织品、尤其是帽子上的图案则较为复杂。这种帽子是用辫编成的，图案的线条是编织时有规律地间隔两条竖辫而成的。用这种方法可以在平滑的表面编出明显的线条，最常见的图案是连续的菱形或折线。这种帽子上也时而绘些图案，这样一来，编出的花纹就被盖在下面，几乎看不见了(图303)。

图 303　夸扣特尔人用云杉根编的帽子

我们发现，阿拉斯加沿岸的艺术品中，几何图形的发展超过了任何地区。除现代的饰板以外，编织品上的图案均由多角形构成，并标有名字①。从这种图案的运用方式可以看出，图案没有任何象征含义。在此举出几例说明。图304a、b、c中是由折线组成的图案，按顺序表现下列事物：木蛀虫或其爬迹(a)；闪电(b)；蝴蝶(c)。用对角线分成两半的长方形(d)代表熊迹，其中黑暗部分可以视为熊的脚掌，光亮部分是爪尖；图案(e)是箭；(f)彩虹；(g)柴草；(h)渡鸭的头罩。图305(a)中，不同形态的等腰三角形里，有些形状类似在加利福尼亚发现的艺术品的装饰，所有这些均称为鲑浆果树顶(Salmonberry)。b、c和d三种图案关连密切，(b)通常用于两条宽带之间的窄长带上，称为"连接带"，(c)表现飞翔的蛾，(d)蛾的足迹；(e)中复杂的图案被解释为渡鸦尾巴，这个名字与其形态的关系尚不清楚；(f)千姿百态的浪花；(g)和(h)是圆形饰板上的图案，(g)代表蕨叶，(h)代表海豚，这一名称与其形态的联系甚为难解。

我认为，可以肯定这些图案和上面提到的毯子图案以及内陆各部落的豪猪刺的绣品有着密切的关系。例如，图304b的图案和照片 12 上部，贝拉-库拉地区毯子下缘的图形是相同的，这些毯子图案的分块构图方法也和这种风格的编筐相类似，这种编筐的操作是在编筐时围绕着纬线编出装饰纹样，实际上，这也是一种刺绣技术，编织的材料是色彩不同的草和蕨类植物的梗。

这些筐都是圆形的，筐壁是直的，筐身的直径与高度基本相等。在多数装浆果和其他东西的筐上，图案是由若干横带构成的，

① G·T·埃蒙斯：《特林吉特人的编织品》(The Basketry of the Tlingit)，《美国自然历史博物馆备忘录》，第 3 卷，1903年，第229页以下。

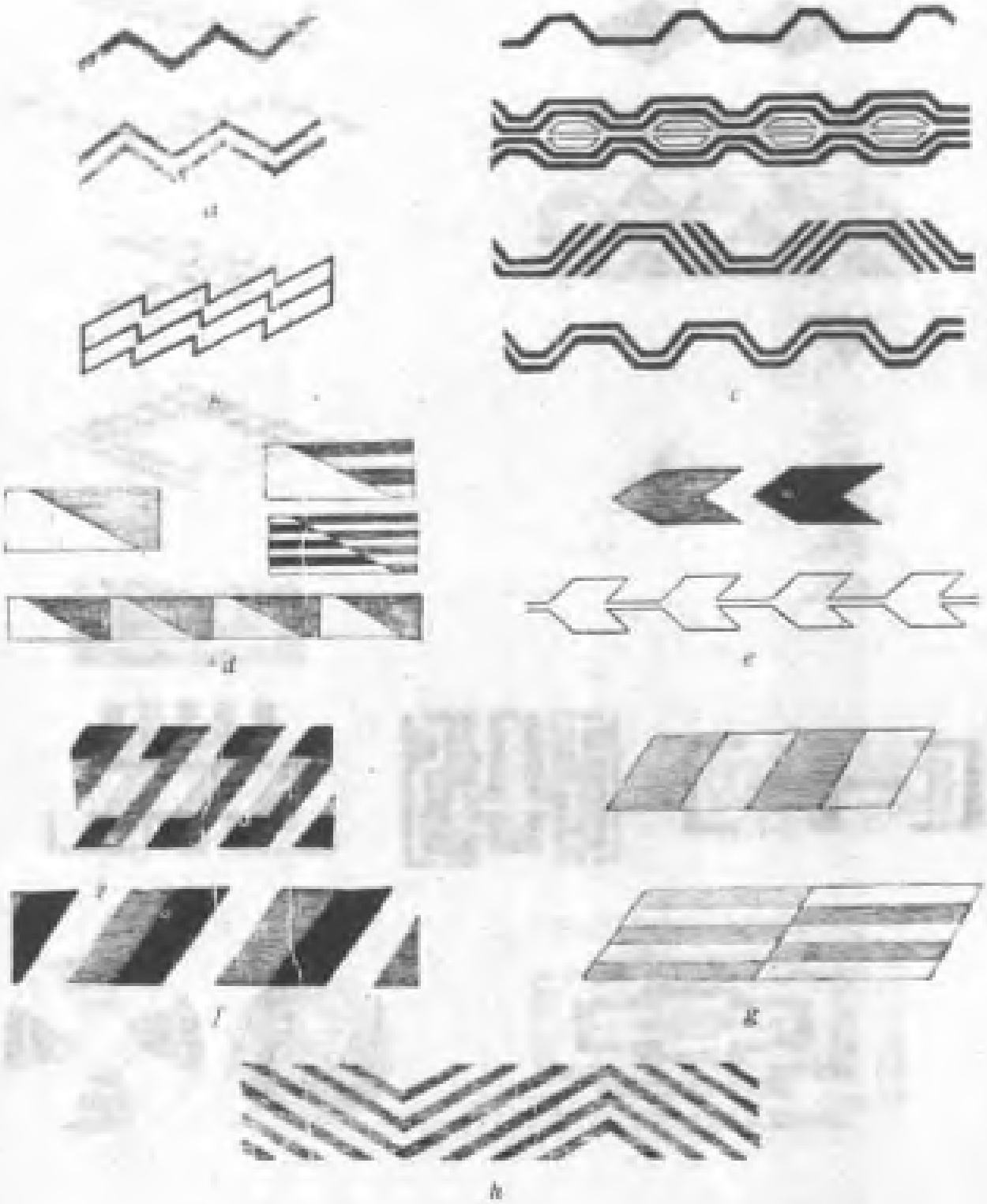


图 304 特林吉特人编织品上的装饰图案

图 305　特林吉特人编织品上的装饰图案

筐口一般不加装饰，沿筐口有一条将纬线包起的宽带，这条带大多不明显，也无装饰作用。我见到的筐，多数筐口没有带颜色的花边，而是用上述方法作出的折线，其形态与图304h类似。多数筐上的装饰有一条与筐口平行的宽带，这条带上有一窄条装饰将其分为上、下两部分，宽带装饰与筐口距离很近(照片14)，其距离约等于中央一条窄带的宽度。带的上、下两部分的图案一般是相同的。用来作为分隔之用的窄带，大多是用折线加以装饰。多数筐上窄带上、下的两部分编成图案，而窄带是没有装饰的。有的筐上是一条不加装饰的针脚纹样，看上去是一条环绕全筐的完整的带。在扁口筐上，中央的一条带接近筐身的中部，而上、下两条装饰则移到筐口与筐底，有些图案虽然可以编成连续的横带，但工匠往往喜欢将它们分成若干块，每两块之间用垂直线隔开。

有许多用三条带装饰的筐上有两个或四个下垂的“吊饰”，个别筐“吊饰”上的图案，在筐边上又重复一次。装饰带上图案的重复是无规律可寻的，有些较大型的图案只重复两次，倘若上、下两条带的图案直复多次，那么这些图案的分布是互不相干的。换言之，上、下带纹样因素的安排并不相同。

遗憾的是，现已没有多种豪猪箭的刺绣品为我们提供材料，以便我们进一步研究它们和编筐制品图案之间的关系。这里论及的图案，类似于太平样沿岸其他地区编筐上的几何纹样，也与珠串绣品的图案相似，这些图案和本书谈到的绘画、雕刻是迥然不同的。

西北沿岸的文化对于北方和南方各个部落都有很大的影响。哥伦比亚河流域和北加利福尼亚的木制品肯定是以西北沿岸的艺术为蓝本的，尽管在风格上的变化很大，但从材料加工过程的技术处理上，从木雕制品数量之多这一点上，均可看到这些文化之

照片 14 特林吉特人的篮

间的联系。如果同时还看到了其他因素的存在，如财产和阶层与艺术之间的特殊关系，以及各种价值标准的普遍存在，那么就说明了，这两种艺术之间存在着历史的关系。从木制品的艺术风格上看不出和西北沿岸的艺术有什么密切的联系，越是偏南的地区，越是少见上述象征风格的遗迹。

北方的情况则有所不同。即使在北方的特林吉特部落某些面具的形式上，也可以看出他们的艺术构思和南方地区是不同的。这些面具的特点是面部加上一些小动物形象，位置在前额和面颊上，这种作法在爱斯基摩人部落中更为常见。① 这些面具大多比较扁平，看上去象是用造型艺术表现其绘画和劃纹（etchings）中的人类、虚构的形象或动物。他们采用了西北沿岸的艺术风格，即把身体的几部分和脸放在一起的表现方法，而有些部分——手、脚等则保留了写实的特点。他们常在脸部附加些小动物的形象，这种作法的来源可能是阿拉斯加爱斯基摩人所独有的装饰艺术中把动物头形用于雕刻品上的方法，图119中的几只针盒即其一例。必须承认，南方沿岸的民族对爱斯基摩人有过很大的影响，否则就无法解释为什么会有如此大量的面具出现。东部的爱斯基摩人没有受到这种影响，故他们的面具很少，而且形式也与此不同。

西北沿岸艺术和相邻内陆高原的艺术之间的关系是很有研究价值的。两者间的风格截然不同。有几个部落，至少是部分地接受了沿岸民族图腾崇拜的思想，其中的利卢埃特（Lillooet）人在接受图腾崇拜思想的同时也引进了少量的雕刻艺术。有些部落

---

① 见E·W·纳尔逊：《白令海岸的爱斯基摩人》（The Eskimo about Bering Strait），《美国民族局年报》1899年，第18期，照片95以下；另见J·W·查普曼：《关于安维克阿塔帕斯坎人的笔记》（Notes on the Tinneh tribe of Anvik）中阿塔帕斯坎人的面具，《美国学者国际代表大会，第15次会议文献》第2卷，第7页以下。

则较多地接受了西北沿岸文化的影响，象贝拉·库拉人、巴比内(Babine)人和阿拉斯加南部靠近海岸的几个阿拉斯加部落则大量吸收了沿岸的艺术风格。

当我们把研究的地域稍稍移向内陆时，就会发现，这一地区艺术风格的主要特点，受到了美洲平原艺术的影响，服装的风格和装饰基本属于大平原的，这些地区普遍使用了粗糙的象形符号。制造者并不设法将象形纹样全部填入装饰面中，装饰面在此地仅仅作为衬底之用，而图案是随意安排的。即便有些几何图形，也大多和东部艺术的形象有着密切的关系。作为实例，可以举出不列颠哥伦比亚内地的一只生兽皮做的手袋(图28)。科尔维尔人和哥伦比亚河的帕弗莱奇装饰和生兽皮包(图306)的图案上，可以看到与东部生兽皮绘画特色一样的纹样(见图144—176)。阿拉斯加塔尔坦人(Tahltan)的骨雕上也有类似的图形(图307)。不列颠哥伦比亚高原南部地区骨制品及木制品上，最普遍的装饰图形是简单的线条以及中心有点的圆圈。除现存的几件古物以外，很少见

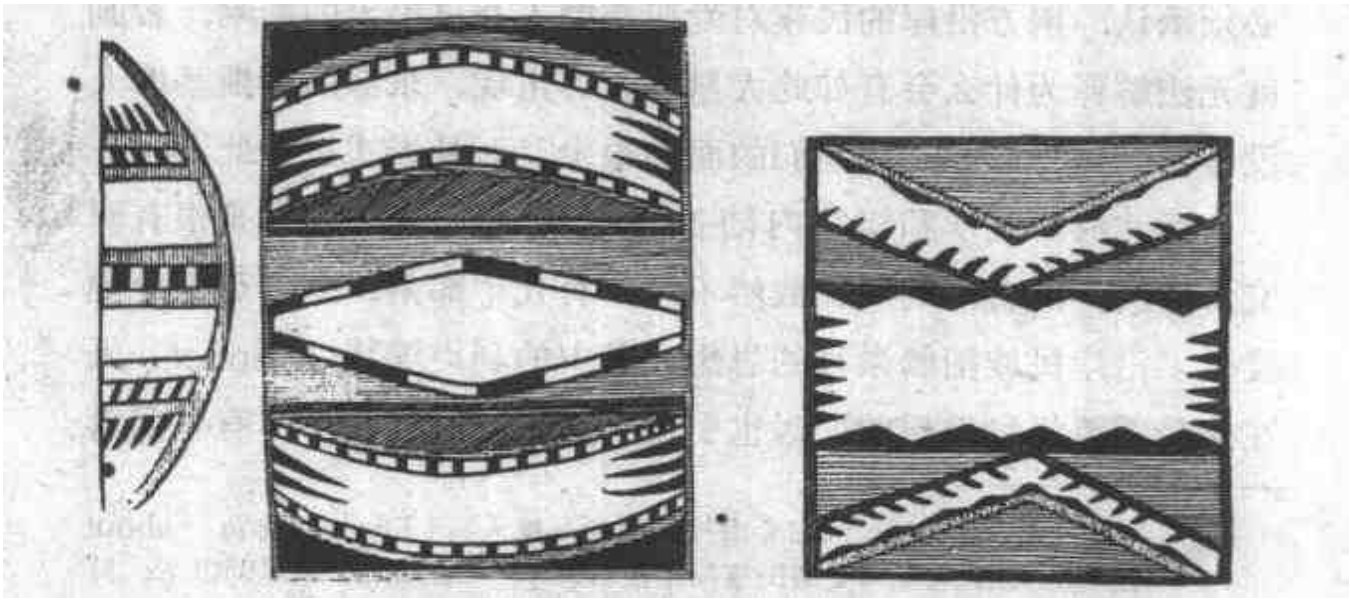


图 306　a. 萨利什人或奇努克人的生兽皮包；　b. 华盛顿科尔维尔要塞帕弗莱奇装饰上的图案

到有代表性的雕刻品。从出土的文物可以判定，古代的弗雷塞河三角洲曾广泛传播着同样的艺术形式，他们的图案中很少有象征的性质，似乎和东方的艺术相似。

图 307　塔尔坦人的骨制刮刀

编筐制品的装饰艺术最为发达。沿岸部落的篮子是用捻绕或编织的方法制成的，而内地的篮子则完全是用环绕法制成的，这种篮子的装饰图形颇为丰富。只有萨哈普延人和东南的一些部落才有装饰比较复杂的辫形编织袋子。不列颠哥伦比亚内地的辫编织品大多不加装饰，偶尔有几条浅色的线条。环绕编织品是用叠盖法装饰的，这种方法只见于从哥伦比亚河到奇尔科延的高原地区部落(图308)。这一地区创造了多种装饰艺术的风格，这一点在背筐上看得最清楚。不列颠哥伦比亚南部地区的筐是圆形、大口；北方地区的则是长形或不规则的。南部地区的篮子全身装饰着与加利福尼亚类似的图案纹样，汤普逊河地区则把图案布置在不加装饰的背景上。这些篮子的图案是以叠盖方法制成的，图案均匀地布满整个篮身。利卢埃特人的篮子比较汤普逊人的篮子腹小、口大，绕篮的辫较宽，而且装饰面的安排也有所不同。叠盖的花纹只限于篮子上半部的三分之二，下半部是不加装饰的。较宽的两侧往往有两块下垂的装饰，很象上面谈过的特林吉特人篮子下垂的“吊饰”。虽然两者颇为相似，但我认为它们之间并无历史上的联系。据印第安人的说法，这些“吊饰”可能是从更早的桦皮篮子发展而来的，桦皮篮子往往

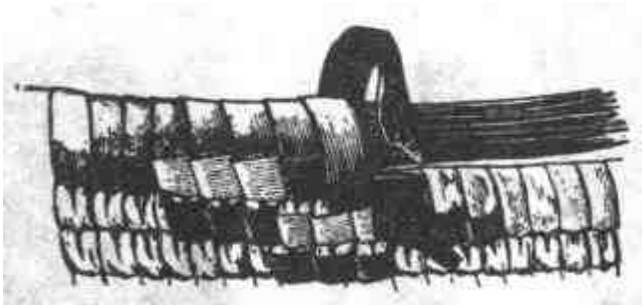
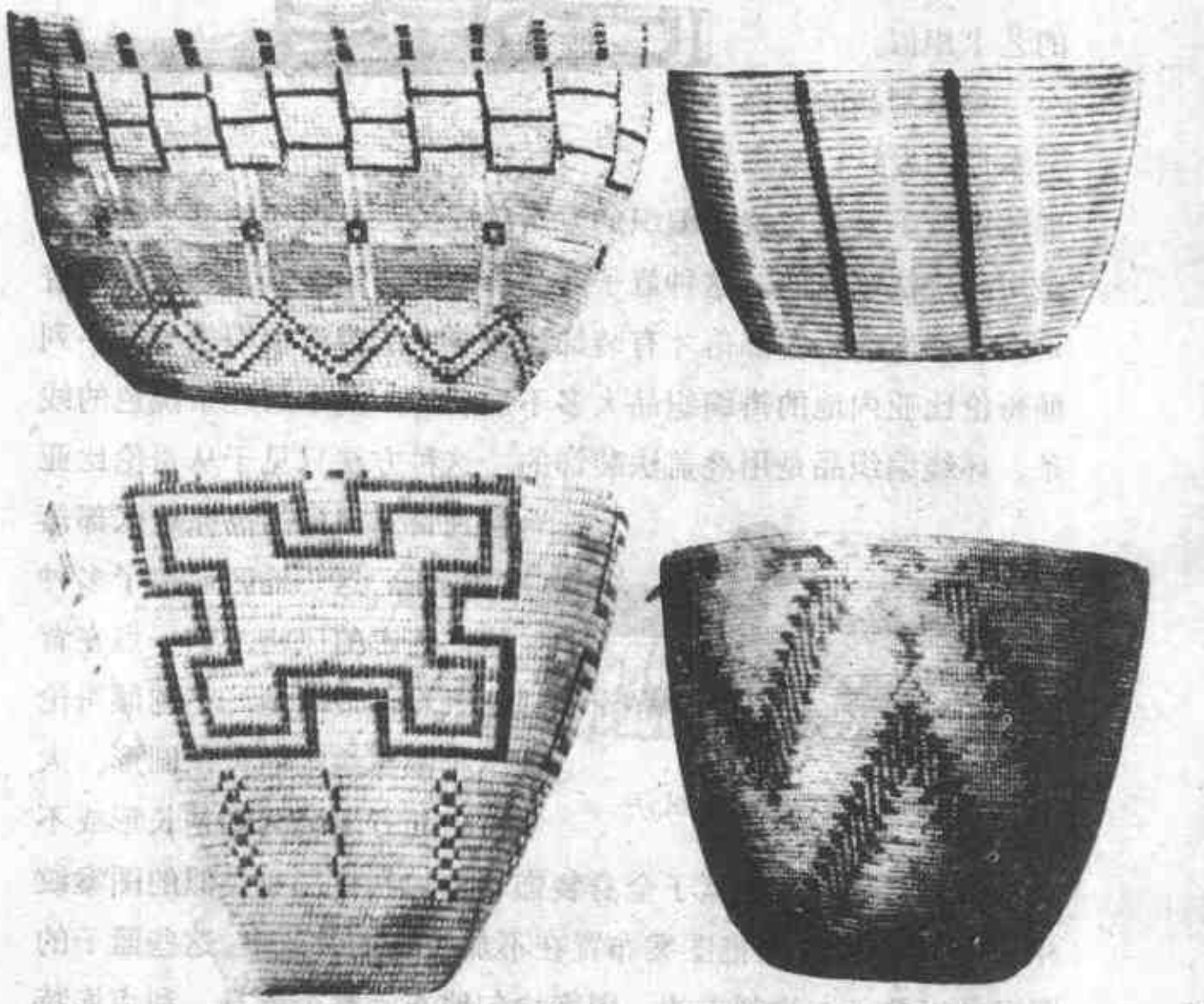


图 308　绞结编织法

用鹿皮把上部包起，而鹿皮的下部则自然下垂，形成穗子。因此上面所说的下垂装饰就是穗子。利卢埃特人的图案很多是较大型的(照片15)。



照片 15　不列颠哥伦比亚和华盛顿地区用绞结法编制的篮子

奇尔科延人篮子的形式与上述有所不同，篮子的辫条较窄，篮的样子是两个窄边较高，而两个宽边的当中较低。装饰面的处理近似特林吉特人，篮上的装饰分为三条带，上下两条带较宽、纹样相同，当中一条较窄，一般不加装饰，有时编成与上、下两带不同的图案。这种图案使用非常广泛，但恐怕不能因此就认为，

特林吉特人和奇尔科延人的篮子之间有什么历史性的联系。举例来说，森林地带印第安人手包上图案其安排就与此相似，参见图149、150。

# 第七章　原始文学、音乐和舞蹈

现在我们来研究文学、音乐和舞蹈。一个值得注意的事实是，丰富的文学艺术比起充分发展的装饰艺术，其分布要广泛得多。例如，布须曼人和东部爱斯基摩人留下来的、具有艺术价值的文物很少，但他们的文学作品却甚为丰富。现在搜集到了很多册爱斯基摩人的民谣，并不需要对这个民族非常了解，也不需要付出多少时间和克服多少困难，就可以搜集到他们的民谣，所搜集到的民谣其数量绝不亚于民间故事。我们搜集到的布须曼人的民谣也很丰富。我认为，形成这种发展不平衡的原因是不难找到的。装饰艺术的创作需要安静和时间，以及安定的居住条件，装饰艺术需要使用工具，而且要经过长时间的操作才能完成。此外，装饰艺术还应有允许创作者由于某种原因暂时放下手中的作品，以后又能继续创作的条件，而这种工作对于以狩猎为生的部落是不适宜的。狩猎者首先要把武器保存得井井有条，由于能够储存的食品很少，他们不得不为寻求猎物而终日奔波，这样，在家中干活的时间自然很少。另外，狩猎民族的宿营点经常要迁徙，故很难搬运笨重的、尚未完成的艺术品。因此狩猎民族家中的东西很少，而且易于搬运，这是不足为怪的，象布须曼人全家的东西用两只手即可提走。

文学和音乐的发展条件则有所不同。也许可以想象，狩猎者既然没有时间创作装饰品，也就没有时间创作诗歌。但这种想法是错误的，其所以是错误的，仅仅因为他们不真正了解猎人的工作情况。猎人并不总是拼命地暗地跟踪猎物，而是往往使用陷阱、陷钩，或长时间地静候猎物的出现。例如，爱斯基摩人可以连续在海豚巢穴喷气孔旁坐等若干小时，这时他的想象力即可纵横驰骋，许多诗歌就是这样形成的。他们还在许多其他场合下，必须静下来不做任何事情，这种情况下不可能进行任何体力劳动，却可以自由遐想而不受任何限制。有一件事例至今使我记忆犹新。一年秋天，有一个爱斯基摩青年随浮冰漂走；几天以后才靠了岸。在这极端艰难又充满危险的几天中，他却创作了一首嘲笑自己不幸的歌。后来，这首歌受到人们的喜爱，很快在所有爱斯基摩人中广为流传。

哎呀，我很高兴，这可真妙！

哎呀，我的周围除了冰没有别的，这可真妙！

哎呀，我很高兴，这可真妙！

我的大地除了融雪没有别的，这可真妙！

哎呀，我很高兴，这可真妙！

哎呀，这一切何处是尽头，这可真妙！

我总是注视着，等待着，这一切使我厌烦，这可真妙！①

必须记住，要想发展手工艺术，首要的条件就是闲暇时间。不管人们有多么强烈的艺术冲动，如果他的时间被完全用于取得最起码的生活资料，任何艺术冲动也是无法实现的。旧石器时代的狩猎者之所以能在洞穴的墙壁上作画，是因为他们在取得了足

① 见《美国民俗学杂志》(Journal of American Folk Lore)第7卷，第50页。

够的食物以后，可以腾出时间画出自己追逐过的动物，并从中得到乐趣。我们研究了所有民族的艺术品以后发现，艺术品的数量完全决定于人们空闲时间的多少。有的部落只需用一个季节即可获取全年需要的食品，他们自然可以有大量的闲暇时间，这样的部落不仅创造了丰富的艺术品，而且经常举行宗教礼仪以及其他许多与衣食无关的社会活动。

不需要体力劳动创造的艺术比需要大量劳动方能创造的艺术，其条件的得来自然要容易得多，文艺之所以能广泛传播其根源正在于此。

文学的两种主要形式——诗歌和故事是普遍存在的，它们应被视为文学活动的基本形式，只有文明的民族才能创作出具有固定韵律的文学表现形式，即没有音乐的诗歌。某些能唱的口诀不在此例。在较为简单的文化形式中，语言本身的音乐性不能视为艺术，然而能唱出来的、有韵律的歌谣则是到处可见的。

我们还看到了，许多歌曲是以音乐为主、歌词为辅的，这种现象存在于世界各地。现在有些歌曲有旋律而无歌词，原因是因为人们没有听懂歌词；也有的是歌词本身就是无含义的音节，乐句的末尾往往有这种现象。这种情况说明，世界各地都有无词的歌曲。然而这类作品的搜集工作刚刚开始，已记录下来的材料还不很多。尽管如此，现有的材料就足以证明歌曲和音乐是不可分的。爱斯基摩人的一些歌曲，从头到尾只是一连串的“阿姆纳——哎呀——咿呀——哎呀”或一些类似的音节。有时这类音节也含有某种情感，如美洲西北沿岸有些歌曲歌唱的是各种神灵，每一种神灵都有一组特定的声音，如食人魔（Cannibal Spirit）是“哈姆”、“哈姆”，棕熊神（grizzly bear）是“嘿嘿”等等。按照我们通常关于诗歌的定义来看，也许这类歌曲不应算作诗歌。但是实际

上又不可能不将其列入诗歌的范畴之中。因为有词的歌曲是从有音无词的歌曲逐渐发展衍化而来的，许多原始歌曲只有在旋律转折时才换上一个字，而每句歌词只有一个字，这个字又往往是所歌颂的神名。

不列颠哥伦比亚有这样一首歌：

哈姆——哈姆——哈嘛呀，他从世界的一端走向另一端，哈姆——哈姆。

哈姆——哈姆——哈嘛呀，他，世界北端伟大的食人魔，哈姆——哈姆。

哈姆——哈姆——哈嘛呀，他取走尸体作为佳肴，哈姆——哈姆。

有些歌词具有比较复杂的含义，这类歌词往往为了要适应旋律，使字音变得面目皆非。

下面举例说明歌曲依旋律而变化的情况：

原词是“I saw the great spirit travelling about”“我看到那伟大的精灵往复穿行”变成了“I sawhaw the greaheat sp'rit tra'ling'bout, ham ham”“我看（穿）伟大（哈帝）（吉灵）（物）复（驰）行，哈姆——哈姆。”这种变化对于我们来说并不生疏，现代英语中有些音节在歌唱时略去，而用“，”代表；有时一个元音拖得很长，占几个音的长度；有时为了照顾节奏使用古老的音韵；有时甚至故意把音读错等等，均属这类性质。有些域外歌曲的歌词听众不理解，或歌唱时掌握不准歌词的发音，均会造成歌词仅或为一种按照曲调的需要表达感情的声音。在这种情况下，歌词往往不受重视，这种现象到处可见，我们应该将其视为诗歌的基础。

原始诗歌首先是抒情的歌曲，有许多是赞美神的，诗歌中表达具体含义的成份很可能是后来才逐渐产生的，这和语言的发展过程相近似。动物的叫声主要是各种感情的反应，只能间接地表达某种含义。在人类语言中，很可能是先有表达感情的叫声，然后才有具有含义的内容的，叙述性的表达则更晚一些。这并不是说原始的叫声就是成熟语言的起源，但很可能是早期交流思想的形式。

绝不能认为原始歌曲的特点就是歌词服从于曲调，恰恰相反，许多广为流传的朗诵性质的歌曲往往以词为主，很多乐句是按照词的要求增减的。在达科他印第安人中，这两种情况同时存在：有时歌词适应于曲调；有时曲调依歌词而变化。①

综上所述可以得出结论：先有歌曲后有诗歌；诗歌是逐渐脱离音乐而独立的。

音乐、歌词和舞蹈之间的关系其性质与此相似。原始文学的表现形式往往（不完全如此）伴随某些形体的动作，也就是说，某些特定的动作可以用来表达一定的含义，而这些含义是用歌曲或词句来表现的，人们用身体的动作和口头的言辞表达某些强烈而有节制的感情，而当语言具备一定感情的时候，也就形成一定的形体动作。人们经常把歌曲和舞蹈、歌曲和游戏、某种手式和生动的语言结合在一起，即可说明这一点。舞蹈和音乐总是分不开的，但自从诗歌和音乐分开以后，音乐和口头语言也割断了联系。

原始的散文有两种主要形式：一种是叙述的，另一种是宣讲性质的。现代的散文都是为了阅读，而不存在讲述目的，这就决定了散文的形式。原始散文是口头表达的艺术，因之它较为接近现代的演讲，而与印刷出来的文学作品很不相同，两者之间在风格

① 弗朗兹·博厄斯：《特顿苏人的音乐》（Teton Sioux Music），《美国民族局公报》，华盛顿1918年；同时参看该公报第38期，第162页。

上差异很大。

可惜，有记载的原始散文绝大多数是欧洲语言，而且不能确定其准确性，在大多数记录的材料中，可以看出记录者努力使之符合于欧洲的文学风格，即便可以找到一些原始的材料，但可以肯定多数材料是远远达不到土著散文原有的艺术水平。记录时要用本地的方言拼出域外或其他民族的语言，这样做的困难是很大的，记录的过程中需要讲述者放慢速度，这就必然会破坏了原有的艺术风格。在众多的搜集者当中，能够完全掌握土著语言的人毕竟是少数。有些原始民族的散文艺术原始记录较为完整，这些有的是有文化的土著人记录的，有的是传教士记录下来的。这些传教士是一些在同当地土人的长期接触中精通了他们的语言，并愿意把他们所听到的散文作品记录下来交给我们的人。

一位口译员掺杂着自己的感情色彩讲出的故事和一个英译原文的土著故事之间的风格有很大的差别。为了说明这种差别，现举出M·C·史蒂文森(M·C·Stevenson)夫人讲述的锡亚（Sia）人孪生英雄的故事(Twin—Hero）一例，将其和土人用拉古纳(Laguna)语对我讲的同一故事进行比较。

史蒂文森夫人的讲述如下：

> 两兄弟到了广场以后，看到很多人聚集在那里，房顶上也排满了人，大家都在看舞蹈。他们在广场入口处站了一会儿，一个说："我想这些人都在看着我们，他们认为我们是穷孩子。你看，他们来来往往，可谁也不同我们说话。"过了一会儿，他又说："我们有些饿了，咱们四处转转，设法找点东西吃吧。"他们从广场对面房子的窗子望去，里面的人都在大吃大喝，但没有人想请他们进去吃饭，他们走遍了村中各户，只有一户人家请他们进去，这家的女人对他们说："孩子们，

进来吃点东西吧，我想你们是饿了。"他们吃完以后向妇人道谢说："很好。"然后一个兄弟说："您和您的男人，"他转向她的丈夫说："你和你们全家都是好人，我们吃了你家的饭，非常感谢你们。现在请听我说，我要你和你的孩子们都到远处的一所房子里去，那是远离村庄的一所单独的圆形房子，你们都要在那儿呆上一段时间。"①

**同一个故事的拉古纳文本是这样的：**

很久以前——嘿——很久以前，一群人住在北方的白房子里，他们在跳战舞。他们正跳着，盐妇和她的两个孙子——孪生英雄，正在途中奔波，他们去寻找城市。是的，他们在寻找一块干净的地方，他们在寻找地面的清水，这就是他们要寻找的东西。他们到达白房子时，里面的人们在跳战舞。他们到达城的东端，爬上梯子，越过城墙，然后下来，就进了城。但是谁都没有理睬他们。他们又循原路爬出去了。他们用同样的方法进入西边的一所房子里，仍旧没有人请他们进去，也没有人给他们东西吃，于是他们又爬出去了。那盐妇说话了："孙子们，你们饿了吗？"她对他们说，两英雄说话了："饿了！"他们对她说。然后祖母——盐妇这样说："那我们就最后再去一次吧，爬进西边的房子里去。"那盐妇是这样说的。他们向西走，爬上梯子再爬下来就进了院子。他们说："你们好吗？"——"我们很好，"鹦鹉族的人说："请坐，"鹦鹉族的人说。他们坐下来很快觉得舒服了。过了一会儿，鹦鹉族人的母亲说话了："给他们点儿东西吃，"她说。他们照办了，用一个大碗舀了一碗鹿肉。那母亲模样的人说话了："吃吧！"

① 马蒂尔达·考克斯·史蒂文森：《锡亚人》（The Sia）《民族局年报》第11号，1894年，华盛顿，第54—55页。

她说。于是盐妇把手伸进碗中搅拌了一下，他们就吃起来了，并且吃得很高兴，吃完以后那鹦鹉族人的母亲把碗拿走了，她说话了："这碗汤为什么变了样子？"她说，然后她尝了一下。于是，那母亲说话了："唉呀，这汤真香。"那母亲说。于是盐妇说话了："听着，去吧！把汤舀出来让他们都尝一尝。"盐妇说。于是，那母亲舀了一碗汤叫大家轮着喝。他们一起坐下来了，于是盐妇揭下自己身上的痂（其实是盐）把它放在汤里，于是盐妇说话了："再搅一下。"盐妇说，于是他们搅了又吃。现在盐妇说话了："听我告诉你们，"盐妇说，"我是盐妇，我的身上没有病，你们看我身上不都是纯净的盐吗？"盐妇说："我还告诉你们，"盐妇说："你有多少孩子？这里住着多少户鹦鹉族人？"盐妇说："把他们都叫来吧！"她说："我很感谢你们，因为你们给我东西吃。"盐妇说，于是鹦鹉族人的母亲就去喊她的族人，把他们都叫来了。"这都是你们鹦鹉族的人吗？"——"是，"那母亲说："都是，"她说。"把那篮子拿给我。"盐妇说。那母亲把篮子递给盐妇，立刻有许多盐从盐妇的胳膊和脚上落在地上，她把盐拾起放入篮子里。"拿去吧！"盐妇说，"用它们来给你们的食品调味吧！"然后她又说："够了，"她说，"很好，谢谢你，现在我们要爬墙走了，你们不要动，"盐妇说，"等一会儿，待两个李生英雄准备好，我们就开门。"盐妇这样说。于是他们爬上墙又沿梯爬下去，他们爬到外面以后，许多孩子围着他们看，两个李生英雄在踢毽子，于是周围的孩子这样说："小兄弟，"他们说，"听着，把那毽子给我。"孩子们说。于是那李生的弟弟说话了："听着，"他说："向南走，站在木棉树下。"孩子们向南走去，走到木棉树下，于是孩子们这样说："来吧！"他们说。"注意！"李生哥哥说："我要

向南抛毽子了。"他把毽子抛到他们站着的地方，毽子落在孩子们当中，然后孩子们都变成了椰鸟，它们飞上了天空。于是盐妇和她的孙子们向南走去，走到落毽的地方，然后那孪生哥哥停住脚，把毽子拾了起来，准备抛出去，弟弟说："听着，该轮到我了，我叫毽子向北飞。"——"好吧。"哥哥说。弟弟把毽子向北抛去，毽子飞到北边的广场，落到人群当中，人们立刻变成了石头。于是盐妇说话了："够了，"她说，"现在到鹦鹉族人的房子前把门打开。"①

不妨再举一个例子，下面是鲁思·本尼迪克特(Ruth Benedict）博士记录下来的一段神话，讲述者是精通英语的祖尼印第安人：

两个人来到第四世界，那里漆黑一团，什么也看不见。他们看见一个人赤身裸体，身上沾满绿色的粘液，还有一条尾巴，头上有角，那人把他们带到他自己人的面前。两个人对面前的人说："上面的那个世界里没有人崇拜太阳，太阳派我们下来，带你们到上面去。"那些人说："我们愿意去，在这个世界里我们彼此看不见，彼此践踏，彼此往身上便溺，吐唾沫，抛掷污物。这里太讨厌了，我们不愿意留在这里了，我们一直在等待有人把我们带出去。但是你们得先到北边去见牧师，我们想听听他的意见。"

他们把这两个人带到北边的牧师那里，牧师对他们说："你们来这里想说什么？"——"我们想请你到上面的世界去，"——"我们愿意去，在这个世界里我们彼此看不见，彼此践踏，彼此往身上便溺，互相吐唾沫，抛掷污物。这里太讨厌

① 弗朗兹·博厄斯：《克雷桑本文故事集》(Keresan Texts)，《美国民族学协会会刊》，第8卷，第17页。

了，我们不愿意留在这里了，我们一直等待有人把我们带出去。但是你们得先去见西边的牧师，我们想听听他的意见。”（这样的过程在六方的牧师各重复一次。）

同一个故事在库欣(Cushing)的笔下是这样的：

且说世界有四个温暖的子宫，在最北面的一个里，人和万物的种子产生了，生长了，就象温暖的地方，生命在卵里迅速地成形，长大，然后破卵而出，变成鸟、蝌蚪或蛇。同样地，人类和万物也繁殖起来了。同样地，最下面的子宫或洞穴叫做阿诺信·台呼里(Anosin tehuli)（它就是黑暗而深邃的子宫，万物诞生的地方，万物在那里成型。那里象夜间的烟囱一样黑暗，象肚肠一样肮脏）。它里面充满了生命，到处是尚未长成的生物，他们在黑暗和肮脏的内部象爬虫一样在彼此的身上乱爬，互相拥挤着、践踏着，互相吐着唾沫，互相污辱，他们大声地呻吟着，叹息着，最后许多想要逃跑，他们变得聪明了，更象人类了。①

我认为，这些例子可以说明，很难从出版的材料中找到原始故事的风格特色，有时由于译者无法克服的语言困难，使得故事变得枯燥乏味；也有时加上了一些原文没有的文学词藻。

无韵的散文故事非常注意情节的连续性，普韦布洛和夸扣特尔的被采访者，都从这个角度对一些故事进行了批评。普韦布洛人会说：“不能说‘他走进了房子’，因为他必须爬上梯子、再爬下来才能进房子里去，他必须向所有的人打过招呼，并且得到应有的回答。”这些步骤都不能删去，上面引的一段拉古纳语的故事可以说明这一点（见286页）。夸扣特尔人不能说：“然后他讲话了。”而

① 弗兰克·H·库欣：《祖尼开辟神话》(Zuni Creation Myths)，《美国民族局年报》第13期，第381页。

应说："然后他就站起来并且讲话了，他说……"人物必须首先启程然后走路，最后才能到达某地。多数原始叙述文学的特点是不厌其烦地交待过程，列举细节，一笔不漏。

除这些自由表达的部分以外，原始散文中往往有一些程式化的段落，而这些听起来是全文最引人入胜的地方。这些段落大多是人物之间的对话，在创作时这些部分是不允许脱离固定的程式的。有时这些段落是有韵律的，因而必须看作是诗歌，而不再是散文了。

在忠实原貌记录下来的作品中，几乎到处可以看出程式化的部分是非常重要的，少数作品中几乎通篇都是程式化的写法，当中没有连接的段落。加利福尼亚韦拉基(Wailaki)人的作品就是如此。

这些故事的无韵叙述部分的文字具体而详细，但程式化的部分却与此相反，通常较为简短，如果听故事的人不知道这个故事的内容，是很难听懂的，爱斯基摩人的短故事就属于这一类。下面的例子是我在坎伯兰(Cumberland)海峡录制的，讲的是一个女人和歌手之家的精灵的故事。

"这里的业主在哪里?这里的主人在哪里？歌手之家有没有主人?它没有业主"——"他在这里，他在那里"——"他的脚在哪里？腿在哪里？膝盖在哪里？大腿在哪里？""它们在这里，它们在那里。"——"他的胃在哪里？"——"在这里，在那里。"——"他的胸在哪里？胳膊在哪里？脖子在哪里？"——"在这里，在那里。"他没有头发。①

这段故事说的是，女人用手摸着，寻找歌手之家的精灵，据

① 《美国民俗学》杂志(Journal of American Folk-lore)第7卷，1894年，第45页。

说他的腿向外弯曲，没有头发也没有头盖骨，谁要是碰到他那柔软的脑袋便会马上死去。

楚克奇文学中的程式化也有类似的特点。

“我向渡鸦发出呼唤，我把自己的肚子变成海湾，海湾中的水结了冰，冰里冻着垃圾，垃圾都冻在海湾的冰里，它是我胃中的病，唉呀，我的胃，你太痛苦了，我帮你变成一个冻结的海湾，变成一块长年不化的浮冰，变成一块坚硬的浮冰。

“唉呀、唉呀！我向渡鸦发出呼唤，你这位来自那遥远年代的渡鸦，我需要你的帮助，海湾冻冰了，你怎么办？坏人使它结了冰，你有坚硬的喙，你怎么办？”①

故事中的这种情节，时而采用古语的形式；时而用外国语来叙述。看来这些段落之所以动人，应理解为是上下文相互衬托的结果。如果这些段落是采用对话的形式，那它们就是研究文学风格的最好的素材。

现在我们来谈谈文学风格的几个普遍特征，先谈谈韵律和重复。

研究了原始叙事文和诗歌以后就会发现，这些文体的主要审美特点之一就是重复，尤其是有韵律的重复。

很难准确地说出程式化散文的韵律特点，这是因为原始人的韵律感比现代人要高得多。现在，为了使民歌和诗歌适应听众的口胃，而把韵律加以简化，其结果使人们在韵律形式上的感觉越来越迟钝。上文在讨论装饰艺术节奏的复杂性时曾谈到过这个问题。倘若对此不进行认真的研究，就无法了解原始韵律的结构。研究散文的韵律比研究诗歌的韵律更难，因为可供参考的材料太少。

---

① W·伯格拉斯：《杰塞普北太平洋探险队文献》，楚克奇文版，第8卷，第133页。

原始的叙事文中，内容和形式有韵律的重复是普遍存在的，例如奇努克(Chinook)印第安人的故事常有这样的结构，即弟兄五人依次经过同样的经历，年长的几个都死去了，最小的一个则安然无恙，并且获得了成功。全篇故事把每一个弟兄的事迹逐字重复一次，在我们听来故事冗长得不能忍受，但也许恰恰是因为故事冗长和反复重复，才给人以愉悦。① 欧洲的一些童话故事也有这种现象，一个故事讲的是弟兄三人中两人都在事业中遭到失败并死去，而最小的一个却获得了成功。德国关于小红帽(Red-ringhood)的故事、欧洲流传甚广的公鸡埋葬母鸡的故事以及三只熊的故事，都有类似的重复；东方的故事有些情节是通过主角的口述形式加以逐字重复的。

从其它国家一些民族的叙事文中，也可以举出若干例证，说明文学中的重复是带有普遍性的。巴苏陀（Basuto）人有一个叫做"库蒙戈"(Kumonngoe)的故事,内容讲一个人把自己的女儿带到野外某处去喂食人怪，途中曾遇到三只动物和酋长的儿子，每遇到其中的一个就有一段同样的对话："你把女儿带到哪儿去?"——"问她自己吧，她已是成年人了。"她回答说：

我把"库蒙戈"交给了赫拉巴克尼②，
把"库蒙戈"交给了我们的畜群，
我以为我们的畜群会呆在畜栏里，
所以我把父亲的"库蒙戈"交给了他。

---

① 弗朗兹·博厄斯：《奇努克本文故事集》(Chinook Texts)，《华盛顿市民族局公报》，1894年，第9页以下。

② 姑娘的一个哥哥叫赫拉巴克尼(Hlabakoane)，她把一种叫"库蒙戈"的魔食交给了他，然而"库蒙戈"属于她的父亲，他从不让姑娘动这种魔食。见E. Jacother《巴苏陀民间故事集锦》(The Treasury of Basuto lore)第1卷，1908年版，第114页。

奥马哈(Omaha)人有一个蛇人的故事，说的是一个人从蛇身边逃走，他得到三个恩人的帮助，三个人依次给他一双鹿皮鞋，但三双鞋都在第二天日清晨自动回到了主人那里，每次都发生了同样的对话。蛇四处寻找逃走的人，每遇一只动物就向它询问是否见到了这个人。每次问话的词句一字不差①。温哥华岛的夸扣特尔人有一个传统故事，曾把一种仪式一字不差地叙述了四十次；普韦布洛印第安人的故事中，有几个姑娘——黄、红、蓝、白，每个姑娘的经历都是一样的，又都重复一次。西伯利亚有一个野兔的故事，讲的是猎人藏在伐倒的柳树下，几只想要吃草的野兔依次出现，见到猎人都逃走了。巴布亚新几内亚（Papua New Guinea）的一个故事中，叙述许多鸟一只接着一只飞到被淹死的人身上，想啄开他的肚子把水放出来。新爱尔兰有一个故事中，这种重复更为明显：一只卡苏阿里(Casuary)坐在树枝上，几只鸟想把它推下去，鸟儿一只接着一只落在卡苏阿里和树杆之间，迫使着卡苏阿里一步步离开树杆，最后落在地上。

歌曲中节奏的重复更为明显，波利尼西亚人的族谱就是突出的例子。夏威夷有这样一首歌：

里伊—库—荷努啊，男人，
奥拉—库—荷努啊，女人，
库墨—荷努啊，男人，
拉罗—荷努啊，女人。②

以此类推十六对偶句均是如此。

---

① 詹姆斯·奥尼·多尔西：《特吉汉语》(The Thegiha Language)《北美民族学资料》第6卷，1890年，华盛顿，第284页。

② 弗南德尔搜集的《夏威夷古物和民俗》(Hawaiian Antiquities and Folk-lore)，《伯尼斯·波希卡教博物馆备忘录》第6卷，檀香山，1919年，第365页。

夸扣特尔印第安人的一首摇篮曲这样唱道：

我长大以后要作个猎人，啊，父亲，喔哈哈哈，
我长大以后要作个渔民，啊，父亲，喔哈哈哈，
我长大以后要造只木船，啊，父亲，喔哈哈哈，
我长大以后要作个木匠，啊，父亲，喔哈哈哈，
我长大以后要作个匠师，啊，父亲，喔哈哈哈，
这样我们就什么也不缺了，啊，父亲。①

爱斯基摩人有一支渡鸦和鹅的歌，渡鸦唱道：

啊，我要淹死了，救命啊！
啊，水已淹到大踝骨了，
啊，我要淹死了，救命啊！
啊，水淹到我的大膝盖了，

同样的描述一直沿着身体的各部向上，直到眼睛。②

这首歌同下面的澳大利亚战歌有明显的相似：

用矛刺他的前额，
用矛刺他的胸，
用矛刺他的肝，
用矛刺他的心。
……

有时，对众多的人群发表一番富有同样激情的演说，也采用与以上类似的韵律变化。夸扣特尔人的一篇演说词即为一例：

---

① 弗朗兹·博厄斯：《夸扣特尔民族文化》（Ethnology of the Kwakiutl），《美国民族局年报》第35期，华盛顿，1921年，第1310页。

② 索尔比兹尔：《阿玛萨利克的爱斯基摩人》（Ammassalik Eskimo）《格陵兰通报》第22卷。同时比较此书第309页以前所讲的坎伯兰地区类似的模式。

北方的人们①，现在你们将会看到跳火的人群、馈赠礼物者女儿的舞蹈。

伟大的夸扣特尔人②，现在你们将会看到跳火的人群、馈赠礼物者女儿的舞蹈。

富裕部落的人们③，现在你们将会看到跳火的人群、馈赠礼物者女儿的舞蹈。

或：

我来了，北方的人们，

我来了，伟大的夸扣特尔人，

我来了，富裕部落的人们。

上述重复手法的特点表现为形式上有韵律、内容上变化多样。这种艺术形式可以和装饰艺术的主题顺序相比较，装饰艺术主题顺序的特点是，各种纹样和整体的布局一致，而在细节上又各有不同。在诗歌中，相同诗句的重复是司空见惯的，凡是无词只有音节的歌曲都是如此。夸扣特尔人的一支划船曲即说明了这一点，这种划船曲是桨击水一次唱出一个音节：

噢，哈呀哈呀哈，

哈呀哈呀哈，

哈呀哈呀哈，

啊，哈呀哈呀哈，

噢，哈呀哈呀哈，

哈呀哈呀嘿，呀哈，

哈哈喔喔喔。

---

①②③ 这些都是部落的名字，据《哥伦比亚人类学资料》(Columbia Contributions to Anthropology)第3卷，第140页。

许多歌曲的引子开头的旋律也不带歌词，而是重复无含义的声音：

妈依　哈妈妈，

哈依妈妈　哈妈妈依　哈妈妈妈依，

哈妈妈　哈妈妈呀妈依

哈依妈妈　哈妈妈依　哈妈妈妈依。①

韵律的使用不仅限于较长的句子，还常作为一种艺术手段出现在诗句的各个组成部分中。有些部落在进行告诫性的讲话时，每一个词加上一个重读音节，从而形成了一种韵律的形式。也许是由于这个原因，夸扣特尔人习惯于说话时加上"啊"、"依"这样的音节，并重复使用。例如："弟兄们啊依！欢迎你们啊依！来参加宴会啊依！"其中每组以"啊依"结尾的句子所占节拍的长度基本相等，倘若句子较长，则加快速度以便达到同等的节奏。

在神话的讲诵中，为了达到有韵律的结构往往加上一些无含义的音节，使朗诵富有节奏感。例如，福克斯印第安人在朗诵文化英雄的传说时常加上"努契"、"努契"。A·L·克罗伯和莱斯利·施皮尔告诉我们，加利福尼亚南部朗诵的神话故事就富有节奏。爱德华·萨皮尔（Edward Sapir）发现，派尤特（Paiute）人用唱歌的形式朗诵自己的神话，朗诵时把故事的原文改为不同的动物用不同的节奏和旋律。② 我用录音机记录了坎伯兰爱斯基摩人的一个民间故事，这个故事用有节奏的、间歇的旋律叙述了

---

① 《夸扣特尔印第安人的秘密会社组织》(The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians)，《美国国家博物馆公报》，1897年，第703页。

② 《派尤特人以歌唱形式朗诵的神话》(Song Recitativa in Paiute Mythology)，《美国民俗学杂志》，第23卷，第455页以下。

故事的主人公在旅途中的经历。[1] 在哀歌中，常采用短间歇后重复哀调的形式，并加上快速、有节奏的朗诵，从而产生有韵律的结构。

歌曲对于节奏的要求比散文要严格得多。人们往往认为，原始音乐中常见的、有规律的节奏，是人的各种动作、特别是舞蹈动作与音乐相符合的结果。诚然，原始人唱歌时常常伴随着身体的动作——全身摆动，头、脚、手臂运动或拍手、顿足。然而如果认为这些动作同我们所习见的、由音乐伴随的舞蹈动作是一回事，那就大错而特错了。现代舞蹈中，顿足、拍手的动作都与乐曲相合拍。有些部落在歌舞中凭着自己的感觉使歌词和手、脚的动作相一致，根据这种习惯，舞蹈者拍手、顿足也就跟随着歌曲重复进行。但更为常见的现象是，舞蹈者动作的节奏与歌曲的节奏并不完全同步，两者之间存在着不同形式的联系，有时看来却又是彼此毫无联系的，这种现象在黑人的音乐和美洲西北部土著民族的音乐中最为普遍。

对于原始诗歌结构方面的问题，我们比以前有了进一步的了解，人们从各方面尽力搜集材料。但现有的可供研究参考的资料却很有限，原因是有些人没有经过基本训练，不懂得记录歌曲的艺术，他们所搜集到的材料，大多为较易得到的、最普通的东西，而且有些人对于自己的见闻也往往作出错误的解释。通过长期深入的考察可以看出，韵体或节奏大多是比较复杂的，有规律的节奏一般由两部分到七部分组成，但有时也出现颇长的句子，这种句子就很难找出其节奏的规律性。有规律的节奏在一连串的诗句中重复出现，表明它们是固定的单位。

---

① 弗朗兹·博厄斯：《美国自然历史博物馆公报》第15卷，第335、340页；另见《民族局年报》第6期，第655页，第13号“旋律”。

既然韵律或节奏都有感情特色，那么，人类生活中的一切活动，只要和感情有关的都会出现有韵律或节奏的现象。宗教歌曲和舞蹈中的韵律和节奏发生感化人的效果；战歌的节奏使人们的士气受到鼓舞；抒情歌曲的旋律和节奏给人以舒适安逸之感，无论是在歌曲或装饰艺术中，都可以看到节奏的美学价值。虽然不能在宗教活动和社会性的活动中寻找节奏的根源，但应该看到这些活动中的各种感情状态和节奏效果之间的一致性。因此应该认为，节奏产生感情，而感情也会反转来产生节奏。

节奏是各种相同的或类似的因素以各种方式有规律地重复，在散文或诗歌中是时间的节奏，在装饰艺术中则是空间的节奏。因此，我认为毕歌尔(Bücher)关于一切节奏都来自劳动中动作的规律的理论是不能成立的，甚少部分不能成立。温特认为，宗教仪式歌曲的节奏来自舞蹈，而劳动歌曲的节奏则来自劳动中的动作，这种理论同毕歌尔的理论没有什么两样，因为舞蹈的动作和劳动的动作其实质是一样的。毫无疑问，舞蹈可以加强人们的节奏感，而劳动的动作也可产生同样的效果，这不仅限于集体或个人按照某种节奏进行的劳动，而且包括有规律地重复动作的手工业生产工艺，例如编筐或制陶。无论是叙事散文中的重复部分，还是装饰艺术中的节奏现象，都不是由于技术上的需要，这就证明了单纯从技术上去理解节奏是不够的。刺绣、绘画或玻璃串等艺术品中，有规律重复的现象可以给人以快感，但不能认为这些创作都是由于制造过程中人的动作有规律重复的结果，同时也无法证明这一类型的节奏的产生，晚于习惯动作节奏的产生。

探究原始诗歌形式的特点，显然是一件没有把握的事情，这不仅是因为可靠的材料不多，而且由于倘若不熟悉当地的语言和文化，就无法真正了解一个民族的任何文学形式的含义及其价值。

我下面的观点主要是针对夸扣特尔部落的情况，因为我熟悉他们的语言和文化，但不能认为我所谈的情况适用于一切原始文学，否则就是不客观的。我们对原始文学了解得越多，就越能看出其风格的多样性，但原始文学也有某些类似于当代文学的特点，这些特点也可能具有普遍的性质。

夸扣特尔人的散文和歌曲中，普遍地强调重点部分的重复，现举出演说词中的几个例子："太真实了！太真实了！歌的词句是真实的，那是我为你面唱的歌，我的部落。"①

"他是和善的领袖，他的心很和善，他对所有拥戴者讲话都很和善。"②

"现在我的领袖的歌唱完了，那伟大的歌唱完了。"③

"现在你应该把邀请者称为伟大的遍请者，她刚刚走出她的房间，她现在是公主了，因为这位领袖的行动把她变成了公主，因此她就是一位名副其实的公主了。"④

歌曲中词句的重复较讲话中的更为频繁，如："哇，走开！""喔喝，哈哇，哇，走开！""啊，哀求是没有用的，喔喝哈哇！""啊，哀求是没有用的，把手举起来。"⑤

下面是另外一例：

"我是世界上唯一的一棵大树，我是领袖，
我是世界上唯一的一棵大树，我是领袖，

---

① 《夸扣特尔民族文化》，《哥伦比亚大学人类学资料》第3卷，第194页，第25行。
② 同上书，第258页。
③ 同上书，第268页，第25行。
④ 同上书，第308页，第3行。
⑤ 《夸扣特尔民族文化》《美国民族局年报》第35号，第1288页。

我是征服一切的伟大的领袖，哈，哈，

我是领袖，哈，哈！”①

有时，把需要强调的词放在一句话的末尾，并在下一句的开头再重复一遍，以达到强调的目的。

此外，还有许多词是专门作为强调之用的，上面谈到在充满激情的讲话中，每句末尾的“唉”即属这一类：正式讲话中也常常使用一些语助词，意思是“真的”、“说实在的”等等，这样可以使讲话更有力量。有一位妇女在挽歌中唱道：“哈哈，哈那尼，现在我真地做这件事了，我记得我真正的祖先和我真正的伟大的祖先，现在我在这里要开始讲我家的神话了，我要讲这个了，我要讲开天辟地之际我的来历了，我要讲我的领袖来到这个世界了，哈哈，哈那尼，这真地是我的祖先，他真地去四方宣教了。”②

非洲人讲故事的时候，听众不断地发出表示赞同的呼声，以加强讲述气氛。例如，讲述者说：“乌龟杀死了豹子，”听众马上拍手应和“豹子、豹子”。

同义词的运用也达到强调的效果。同义词往往是交替使用的，早期的同义词由于字形相似，往往起着加强节奏的作用。例如夸扣特尔人的一首赞美歌：“我非常畏惧我们的领袖，啊部落！我们的领袖使我们发抖，因为他是令人畏惧的伟大的力量，他是令人恐怖的伟大的力量，他是恐怖的最伟大的力量。”③

“我要打碎，我要消灭那贵重的铜器，它属于伟大的愚人，伟大的挥霍者，伟大的超人，站在最高层的人，它是众多领袖中最

---

① 《夸扣特尔民族文化》，《美国民族局年报》第35号，第1290页。

② 《夸扣特尔民族文化》，《哥伦比亚大学人类学资料》第3卷，第836页。

③ 同上书，第1287页。

伟大的森林之神。"①

句首和韵脚之后往往使用感叹词，如上文所引的挽歌中的"哈哈　哈那尼"，有时是用一个字的反复重复，这两种形式均常出现在情歌中：

耶呀唉呀！你的心肠真硬，你说过你爱我，你的心肠真硬，亲爱的！

耶呀唉呀！你真残忍，你说过你为我害了相思病，亲爱的！

耶呀唉呀！何时你才能对我情话绵绵，亲爱的！②

又如在萨满歌中：

有人叫我继续医治他的伤口，这个人是那伟大的超自然的力量，

有人叫我不断地把毒芹环放在他的头上，这个人是那海神萨满，是那伟大的超自然的力量，

有人叫我把我们的朋友的灵魂还给他的躯壳，这个人是那伟大的超自然的力量，

有人叫我使他长寿，这个人是海上的寿星，大海的主宰，是那伟大的超自然的力量。③

叙事的文学作品是以时间的顺序进行讲述的，不存在对称的句子。倘若把时间的顺序颠倒过来，也不可能产生象装饰艺术中把空间的顺序颠倒的对称感。因此，在叙事文中只能采用重复和各种词组的独特的结构等方式来体现对称感。下面的黑人诗歌可

① "铜器"指一种贵重的铜盘，人们认为它是"最高级的"财富；"森林之神"是财富和力量的象征。见《夸扣特尔民族文化》，《美国民族局年报》第35号，第1288页

② 同上书第1301页。

③ 同上书第1296页。

以说明这一点：

苛苛雷苛苛姆恩咄！

姑娘走了，他没有走，

苛苛雷苛苛姆恩咄！①

上述这种形式在原始的叙事诗歌和音乐中，远不如现代的民歌或诗歌中那样多见。

诗歌和宣教中常使用比喻，也产生了一定的效果，但不能认为这种方法适用于各个方面，因为读者必须非常熟悉某地的语言才能体会其中比喻的含义。有些文献中丝毫没有比喻，其原因大多是由于记录的缺欠，并不是原文的问题。尽管美洲印第安人的宣教文学中比喻甚为丰富，但在现有的资料中却几乎看不到有任何痕迹，这是非常值得注意的现象。美洲印第安人给孩子取名的传统方法，就证明了他们的语言中赋有极为丰富的比喻。

因为我比较熟悉夸扣特尔语，所以在此只能谈谈夸扣特尔人使用比喻的情况。他们在形容领袖和战士的伟大时，特别喜欢使用比喻的形式。他们把领袖比作高山悬崖（从悬崖上滚下的财富造福于所有的部落）；无法攀登的巨岩、擎天柱（他支撑着全世界）；最大的树（他覆盖着林中所有的小树或单独挺立在岛上）；停泊在岸边，满载着货物的船只；用烟雾笼罩世界的人（烟雾来自他宴请宾客时烧饭的火）；粗大的树；粗大的树根（指部落的根）。据说，领袖的伟大功绩在于烧光其他部落的一切，这种说法主要是用来形容战士，人们跟随着领袖走就象幼锯喙鸭跟随着母鸭。他派出使者使人短命，从而给人类带来苦难；他把许多部落赶走。

---

① 马撒·沃伦·贝克威思：《哈万卡人阿南斯短篇故事集》（Jamaica Anansi Stories），《美国民俗学协会备忘录》，第17卷，1924年，第107页。

领袖想要征服的对手被称为“乱了羽毛的人”、领袖横背在背上的人(象狼扛着一只鹿)、“语言不清的人”、“丢掉尾巴的人”(象鲑鱼)、“蜘蛛女人”、“老狗”、“发霉的脸”、“干瘪的脸”、“打碎的铜盘”。

形容领袖的伟大就说：他的名字有份量；领袖娶公主时就说，他把她从地上抱起来；形容领袖的毯子时就说，他的毯子摞起来可以耸入云霄；部落饮宴时说他站在堡垒的顶点；领袖的财富被比作他抓住的鲑鱼。

提到人们保持古老的习惯，就说他们沿着祖先铺下的道路向前走；形容战士或脾气暴躁的人就说他是“菟葵”，战士又称为“世界上的双头蛇”。

购买物品时，尤其是购买贵重的铜盘时，交易的语言也常使用比喻，很多比喻还辅以象征性的手式。购买铜盘时付出的第一笔款称为“衬托铜盘的垫子”，也叫做“把铜盘拉来的鱼枪绳”；这种交易本身叫做“高抬”，其意指由于购买者的地位很高，因而货物的价值也就随之抬高，这样也就提高了购买者的地位。成交以后，卖主给买主一定数量的毯子(毯子是价值的代表)，叫做“带子”，意指把全部的毯子捆在一起（货价是以毯子的数量来计算的)，也叫做“装毯子的箱子”。最后他又付出一笔钱，用来为他的舞蹈者购买衣服(舞蹈者指在节日表演舞蹈的女眷)。

如果有人大摆宴席款待他的对手，他就把对手家中的火熄灭，并将席桌一直摆到对手房子中央火的位置。倘若他的慷慨超过了对手，则将宴桌摆到超过火的位置，直至领袖坐位所在的房子的后院。

送给新娘的礼物比作一条包扎绳，用来运送她的妆奁，又可以比作供她坐的席子或她木船上的帆杆。

对于病人和死人，也有许多美化的词句，在此不一一列举。只举出讲话中的几种说法，如：死去的领袖是在“休息”、“从世界上消失了”、“离开了人们”或“躺下了”。

歌曲中的比喻也很多，例如：一位有地位的人淹死了，人们在挽歌中唱道：

“月亮在水边落下，这使我痛不欲生”。①

另一首挽歌这样唱道：

哈那，哈那，哈那，擎天柱折断了，

哈那，哈那，哈那，擎天柱倒在了地上，

哈那，哈那，哈那，我们伟大的领袖去休息了，

哈那，哈那，哈那，我们过去的领袖已经倒下去了。②

有一首宴请歌把领袖比作鲑鱼：

伟大的领袖不动了，最伟大的领袖，那伟大的春鲑。

随你吧！伟大的领袖，你伤害了你儿女的心，他们是一群弱小的麻雀，由你随意捉弄，伟大的春鲑。③

另一首宴请歌把对手比作昆虫：

我是领袖，我是领袖，我是你的领袖，你在四处乱飞，

我是伟大的，我不怕到处乱飞的苍蝇咬我，

我是伟大的，四处乱飞的苍蝇不配以我为食，

我是伟大的，我不怕到处乱飞的小蚊虫咬我。④

还有一首歌把领袖比做一棵树：

---

① 《夸扣特尔民族文化》(Ethnology of the Kwakintl)，《美国民族局年报》第35期，第1292页。

② 《夸扣特尔民族文化》，《哥伦比亚大学人类学资料》第3卷，第77页。

③ 同上书，第123页。

④ 同上书，第129页。

我们的领袖是一棵会跳舞的，伟大的杉树，啊部落，
他的庞大是无法逾越的，啊部落，
在很久以前，从神话时代开始，他就是你们的领袖，啊部落。①

钦西安人的许多谚语也是使用比喻的范例："没有牙齿的鹿也会作出成绩"；"他简直是睡在鹿皮上"（意为尚不知困难即将来临）"看来你以为纳斯河永远是平静的"（意为你将永远是幸运者）；"他暂时享受一下野百合的美味"（比作一只正在吃着野百合的熊，但很快它将被埋伏着的猎人杀死）。②

许多歌曲和讲话中也经常出现比喻，奥萨格（Osage）人歌唱道：

呵，房子里的人们讲过了，他们（孩子们）将走向何方，
他们走向一座小山谷，
实际上，说的不是一座小山谷，
他们是走向河套，
实际上，说的不是河套，
他们是走向一间小屋。

山谷和河套代表生活的道路，因为生活的道路被描绘成穿过四座山谷或者沿着四个河套前进。③同样的比喻也出现在北美洲平原地带印第安人的装饰艺术中。④

---

① 《夸扣特尔民族文化》，《哥伦比亚大学人类学资料》第3卷，第197页。
② 《美国民俗学》杂志，第2卷，1889年，第285页。
③ 弗朗西斯·拉·弗莱斯奇：《奥萨格部落的祈祷仪式》（The Osage Tribe, The Ritc of Vigil），《美国民族局年报》第39号，华盛顿，1925年版，第258页。
④ A·L·克罗伯：《阿拉帕霍人》，《美国自然历史博物馆公报》第18号，照片16；克拉克·威斯勒：《达科他印第安人的装饰艺术》（Decorative Art of the Sioax Indians）同上书，第242页。

下面的例子使用了另外一种比喻形式：

我们的鹿皮鞋脱给谁？他们彼此这样问，房子里的人这样说。

日落的地方，

有一个少年，

我们的鹿皮鞋总要脱给他，他们彼此这样说，房子里的人这样说。

这里脱给鹿皮鞋意指击败敌人和杀死敌人，少年喻敌人。①

印第安人的大酋长切克里(Chekilli) 在一次演讲中曾引用了一则移民传说："库斯陶人(Cussetaws) 现在还不能改变他们的红心，然而他们的心是一面红，一面白的。"②

詹姆斯·穆尼(James Mooney)在切罗基人(Cherokees)当中录制了下面一段祈祷狩猎成功的祝词：

给我风吧，给我微风，唷！啊伟大的上界的狩猎者，我来到你的唾液的边缘，你在那里休息。让你的腹部覆盖自己吧，让树叶覆盖它吧！让它在一个河套里覆盖自己，愿你永不满足。

而你，啊古老的红色，愿你趁我熟睡之时在我的胸前飞翔，愿我做个好(梦？)，愿我说出吉祥的话，哈！让我留下足迹，我的足迹通向四方(？)，让树叶盖满凝血，让凝血永远存留，你俩应把凝血藏在腹中，唷。③

祝词中祈祷了猎神、火神和水神，伟大的上界狩猎者指河流，狩猎者的唾液指浪花，祝告者希望他的猎物的血染红的树叶洒满

---

① 弗朗西斯·拉·弗莱斯奇：《奥萨格部落的祈祷仪式》第84页。

② 艾伯特·S·盖兹切特：《克里克印第安人的移民传说》(A Migration Legend of the Creek Indians)，费城，1884年，第251页。

③ 詹姆斯·穆尼：《切罗基人的宗教祝辞》(The Secred Formulas of the Cherokees)《美国民俗局年报》，第7号，第369页。

水面，狩猎者希望所有的猎物都集中在一个河套上，意为希冀寻觅到更多的猎物。第二段中，古老的红色指火，火在胸前飞翔指狩猎者用灰烬擦胸，血染的树叶被抛在水中和火中，即是所谓藏在腹中。

正象不同的文化决定了歌手不同的兴趣一样，原始故事、歌谣的内容也是多种多样的。这些艺术形式表达了不同的感情，但这种感情并不能作为衡量其文学价值的标准。原始人对饥饿的感觉比们我要深刻得多，因为我们并不懂得真正的饥饿意味着什么。当着布须曼人或爱斯基摩人狩猎成功，饱餐之余纵声欢唱之时，当着马来半岛的奥朗塞芒人(Orang Semang)用歌声庆祝采到食物和打到猎物的时候，这种歌曲的含义与我们现代的丰收赞歌没有什么不同。由于诗歌中描绘的情景非常具体，因而容易让人产生错觉，感到里面缺乏诗歌应有的感情因素。现代的抒情诗中，情景的描写并不表达什么具体的形象，而是通过写景来唤起人们感情上的反应。因此我们应该认为，诗歌中景致的描写所表达的感情因素恰恰是诗歌真正的意境所在。由于我们不熟悉当地人民日常生活中的感情因素，所以我们只能从所见的词句中去感觉表面上所表达的画面。奥朗塞芒人有一支广为流传的歌曲就是一个很好的例证：

枝头上，我们的果实累累，
枝头上，我们割下果实。
枝头上，鸟儿(？)肥美，
枝头上，小松鼠很肥。①

这首歌说的是供人们食用的植物和动物。另外一首属于同样

① W·W·斯基特和C·O·布莱格登：《马来半岛的异教种族》(Pagan Races of the Malay Peninsula)第1卷，1906年，第627页。

的性质，但较易理解：

叶子长大枝条下垂了，
叶茎左右摇曳，
它们不停地摆动，
我们揉搓着树叶，让它们变得柔软，
它们被风吹遍了伊纳斯山，
伊纳斯山是我们的家乡，
微风把它们吹遍。
雾(？)被吹散了，
阴云被吹散了，
幼芽被吹起来了，
山颠的阴云被吹散了，
被微风吹散了。

假如我们感到后一首歌更赋有诗意，那可能是因为当我们听到奥朗塞芒人说起采集果食和猎取食物的情景时，没有和他们同样的感情。诗的效果并不是依靠细腻、生动的写景来塑造逼真的形象，而是依靠唤起激情的词句的力量。

如果把搜集者记录下来的原始诗歌和现代的诗歌相比较，很容易产生一些错误的概念。很多原始诗歌属于猥亵性质的，同现代的一些黄色歌曲一样是不登大雅之堂的东西。这些材料大多来自原始部族的男女青年正在热恋的场合，搜集的材料大多属于这一类。其所以如此，是因为搜集者采访的时候往往错过了机会——即原始人表达宗教的虔诚、崇高的爱情和诗歌的意境的时刻。有些搜集到的歌曲是原始人临时编造用来戏弄搜集者的。因此，我们现有的材料是极不充分的，其中有些抒情歌曲在形式上是粗糙的，在内容上也不过是些生活琐事，但我们绝不能认为这些便代

表了原始诗歌的最高成就。有些地区搜集的材料较为充分，如美洲的奥马哈（Omaha）人、爱斯基摩人、夸扣特尔人和某些西南地区的部落，从这些地区搜集的作品中可以看到许多意境高超的诗歌。

然而，原始人对于诗歌的感觉和需求并不完全一致，故其诗歌的形式和质量的差异也很大，哪些东西具有诗的价值或具有多少诗意，均随着各地的文化不同而有所不同。波利尼西亚人的叙述风格和一般印第安人的传统风格不同，即可说明这一点。弗南德尔（Fornander）搜集的夏威夷民间故事中有这样一段文字：

"他们为他的仪表所倾倒，他的皮肤象熟透的香蕉，他的眼球象香蕉的花蕾，他的身体挺拔而又玉肤无瑕，他是无与伦比的。"在莱依卡瓦依(Laieikawai)的故事中这样讲道："我不是这一带海岸的女主人，我的家乡在内地，在白雪覆盖的山颠。"在很多印第安人部落的民间故事中很难找到类似的段落。美洲印第安人的叙事风格的差异是很大的，例如，钦西安人的民间故事颇为丰富，而高原地带的部落几乎没有叙事性的故事。

歌曲中赋有诗意的描述较多，但也并不是普遍的。西南地区印第安人的歌曲表明诗人对自然现象的感受颇深，但也必须看到，他们的表现形式大多属于程式化的、礼仪性质的词句。

下面的纳瓦霍(Navaho)人的歌曲就是个例子：

我愿在洒满花粉的小路上漫行，
我愿在漫步时蚱蜢围绕我的脚边，
我愿在漫步时露水沾满我的双脚，
我愿漫步时和美在一起，
我愿漫步时美在我之前，

我愿漫步时美在我之后，
我愿漫步时美在我之上，
我愿漫步时美在我之下，
我愿漫步时美在我周围，
我愿暮年时漫步在美的路上步履矫健，
我愿暮年时漫步在美的路上返老还童，
直到真、善、美的境界。①

下面阿帕切人的歌曲性质与此相似：

在东方的黑水之旁，耸立着巨大的玉蜀黍，
它的根很壮，茎很粗，皮是红色的，
它的叶是长的，穗儿黑而又飘散，
穗儿上沾着露水。

在日落处黄水之旁，生长着巨大的南瓜，
它有着许多卷须，长长的瓜藤，
宽大的叶片和嫩黄的花朵，
花上顶着花粉。②

下面的皮马人歌曲的内容是属于礼仪性质的：

风唱起来了，
风唱起来了，
风唱起来了，

---

① 华盛顿·马修斯：《纳瓦霍人的神话、祷词和歌曲》(Navaho Myths, Prayers and Songs)，《加利福尼亚大学考古、民族学文献》，第5卷，第48页，第61—73行。

② P·E·戈达德：《白山阿帕切人的神话和民间故事》(Myths and Tales from the White Mountain Apache)，《美国自然历史博物馆人类学文献》，第24卷，第1910页。

大地在我的面前延伸，
它在我的面前延伸。

风的家在轰鸣，
风的家在轰鸣，
风急遽而来，
风向这里驰来。

黑蛇风向我扑来，
黑蛇风向我扑来，
它席卷了一切而来，
它伴随着歌曲而来。①

下面是一首闻名的，描写自然之美的爱斯基摩人的歌曲：

南方是伟大的库那克山，我看了它，我望着它，
南方是一遍灿烂的光辉，我遐想着，它伸展到库那克之外，
库那克环抱着沿海大地，
看啊，他们在南方如何变幻莫测，
看啊，他们在南方彼此美化，
海边那变幻的白雪把它包裹，
从海边将它包裹，一切变得更美。②

有些歌曲是无词的，仅以旋律和节奏构成单纯的形式美，但这种形式的歌曲也可以与不同的感情相联系。相反，同样的一首

---

① 弗兰克·拉塞尔：《皮马印第安人》(The Pima Indians)，《美国民族局年报》第26号，第324页。

② 亨利·林克：《爱斯基摩人的故事和传统》(Tales and Traditions of the Eskimos)，伦敦，1875年，第68页。

歌曲如果配上不同的歌词，也可以表达不同的含义。在现代文化中也有这种现象。有时同一韵律可以表达不同的思想感情，而几首不同的诗句又可以用同一旋律唱出来，一些民歌后来被改写为宗教歌曲即是例子。原始诗歌中有多少这类的现象不得而知。在我最熟悉的一些部落中，常常看到人们把某些韵律和某种歌曲相结合的现象。例如，美洲西北沿岸的五部韵律似乎同冬季的宗教仪式有着紧密的联系，而挽歌的节奏则是缓慢而有规律的。

在记叙文中也可以清楚地看出文学形式和文化之间的内在联系。记叙文的主题决定于人们的生活方式和主要关心的事物，而故事的结构则描绘了这一切。

西伯利亚楚克奇人中一些典型的民间故事的主题是描写一个健壮骄横的猎人或武士作恶多端，同时也叙述了村民们争取自由的斗争。在爱斯基摩人的故事里，恶霸(bully)换成了几个兄弟。楚克奇人和爱斯基摩人的居住面积都很小，他们没有正规的政治组织，但都畏惧部落里强有力的人物，这种人有的膂力强大，有的被公认为具有超自然的力量。故事里大众的救星通常是一个软弱的、受人睥睨的男孩。印第安人也有一些描写残暴头人的故事，但这类故事所占比例不多。

不列颠哥伦比亚印第安人普遍的愿望是在部落中提高自己的社会阶层和地位，他们的故事主题大多是描写一个贫苦的人经过奋斗，平步青云的经历；有的是描写两个头人在相互竞争中提高了自己的地位。黑脚人故事的主题往往是一些人取得了举行某种礼仪的特权，这在他们的生活中是最重要的事情。

这些民间故事之间的主要区别不仅在于内容，而且在于它们对叙事文体的影响，因为，各地故事中的各种情节的连接方法是不同的。原始人的故事中，同一个主题往往反复多次出现，结果

从同一个部落搜集到的大量的资料，常常令人感到非常单调，故事发展到一定的阶段才有变化，而这些变化也不过是旧的主题的变形而已。

然而，由于各个民族的文化背景不同，从而造成了非常重要的区别——同一故事在不同的部落中讲述就会变得面目皆非了。不仅故事的背景有所改变，而且故事中许多重要情节的强调程度也有不同程度的差异。结果这些故事就有了与整个文化密不可分的地方色彩。现举出一则北美印第安人的民间故事来说明这一点。我选出了星星娶妻的故事，这个故事在草原地带、不列颠哥伦比亚和北太平洋沿岸是广为流传的。在草原地区的部落中这个故事是这样的：两个少女外出拉草根，她们露宿野外，躺在草地上看到两颗星星，就遐想着嫁给他们。次日清晨她们上了天，嫁给了星星。星星丈夫不许她们挖掘某些大块的植物根，两个女人违背了丈夫的禁令，在地面挖了洞，从洞口窥见了下界，她们沿着一条绳爬了下去。以后的情节各个地区就不同了。在一个地区的故事中接着叙述两个少妇回来以后的经历，另一个地区则讲述她们的孩子长大以后的业绩；而在不列颠哥伦比亚地区，这个故事的主题完全改变了：一个村里的姑娘们盖了一所房子，在里面玩耍。一天，她们谈到星星能够居高临下，看到全世界，那有多么幸福。次日早晨，她们醒来已经身在天空中，在一位强大的头人住房的前面，那房子用雕刻和绘画装饰得异常华丽，突然间来了许多男人，这些人装作拥抱姑娘的样子，然而却吸干了她们的脑髓，把她们弄死了。只有头人的两个女儿活了下来，姐姐嫁给了星星的头人。星星的头人后来把她们放回了人间，并向她们许愿，只要她们有困难定会给予帮助。她们回到了家乡，看到村庄已经渺无人烟，星星的头人把自己的房子、面具和哨子送给了她们，这些

都是一种仪式上专用的东西。以后这些东西成为两个姑娘的家族世代相传的财产。最后，故事的主角得到了房子和使用某种礼仪的权利，而这些正是印第安人生活中最关心的事情。这个故事已经成为同一主题系列故事中的一个，但这些故事的具体内容在各个部落的差异是很大的。

又一个例子是阿莫尔(Amor)和赛彻(Psyche)的故事，这个故事被普韦布洛印第安人加上了新的内容。故事讲的是一只羚羊变成少女嫁给一个年轻人，但姑娘告诫年轻人不准看她。一天，年轻人违背了禁令，在烛光之下看到了姑娘的睡态，顷刻间，姑娘和房子同时消失了，年轻人醒来却躺在了羚羊的窝里。

有些土著人口述的圣经故事，其变形的程度也有一定的启发性。本尼迪克(Benedict)博士和帕森(Parsons)博士记录了祖尼人的一个民间故事中讲道：耶稣原是一个姑娘，她是太阳神的女儿，在耶稣落生时，世界上所有的牲畜都去舔她，只有骡子不肯去，因此被剥夺了生殖的能力，以示惩罚。整个故事面目一新，以动物的繁殖为故事的主题，很多情节都对如何提高家畜的繁殖能力进行了叙述，这对普韦布洛人是头等大事。

欧洲的童话故事与原始部落的童话故事相比，在这方面的差异是很大的。因为无论在内容和形式上，欧洲的童话故事里都有许多从过去流传中积淀下来的东西。现代的欧洲童话显然既不能反映现代的国家状况，也不能反映人们的日常生活，但是这些故事使人们看到了半封建时代农村的生活画面。由于现代科学知识与古代农业地区传统之间的矛盾，造成了观点上的不一致，这种不一致可以解释为残留物的原因。原始人的神话则与此相反，通过对许多印第安部落的传统故事进行深入地分析可以看出，这些部落的故事里所描写的生活和现代印第安人的情况是完全一致

的，现实生活中的各种信念和习惯都与童话故事里的基本相符，不仅当地的传统故事是这样，从外部落传入的故事也是如此。外来的故事传入以后，其内容很快就与当地的生活习惯相契合。对西北沿岸和普韦布洛人的故事进行分析的结果也是如此。只有当部落的生活方式向现代化转化的时期（这些大多是由于同欧洲人接触的结果），才出现若干矛盾。例如，新墨西哥普韦布洛人拉古纳部落的一些故事总是讲客人从屋顶进来，而拉古纳部落现在的住屋是有门的；又如在许多故事中负责宗教仪式的组织者起着很重要的作用，而这些组织现已大多不复存在了。北美平原地带印第安人的故事里，至今还有许多描写猎捕野牛的情节，然而现在这种狩猎活动已经完全没有了，因为这些部落的人早已以农为生了。

有些民间故事中没有古老的传统情节，但是如果认为这是由于人们的生活长期以来维持不变的结果，那是错误的。原始文化与现代文化一样，也是历史发展的产物。原始部落的生活习惯和宗教信仰不是一成不变的，但是在没有外界的影响，他们的变化比我们的生活变化来得缓慢。现代文明社会明显地分成若干阶层，由此而产生的不同的社会群体可以说是代表不同的历史发展时期，而这种情况在原始部落是不存在的。就我所知，原始民族的叙事文学的文化背景和形式背景，完全决定于这个民族当时的文化状况，只有在社会急遽变化和解体的时期，才会出现例外的情况，但在这种时期，有些故事也会发生迎合形式的变化。例如现代安哥拉(Angola)黑人的一些故事反映了非洲西海岸地区许多部落的文化。在叙事文学的文化背景方面，古老的传统不占重要地位，至少在通常情况下是如此。故事原来的结构也许很古老，或者是从外地传来的，但是到后来，这种结构却发生了很大的变化。

上面的论述是文学方面的现象，这当然不等于说在人们生活的其他方面，古老的习惯和信念不能长久地保留下来。

以上我们谈了散文故事和歌曲的结构及其构成因素。此外还应看到，这类作品的写作方法上也有很多重要的特点。有些民族的叙事文情节非常简单；有些民族的作品却令人感到作者在有意构成一种庞杂的结构，为了达到这种目的，作者往往把许多情节集中在一个人物的身上：有些故事的主角既狡猾、强悍，又贪婪、放荡，这样就给故事赋予了鲜明的特色。阿拉斯加的渡鸦故事，全文都是由互不相干的若干情节组成的，唯一的纽带是这些情节属于同一个主角——渡鸦和它那贪婪的性格，然而在许多故事中就连这一点也看不到。类似的现象也出现在其他地区的故事中，如高原地带的郊狼(Coyote)① 的故事、达科他人的蜘蛛故事、阿尔衮琴人的兔子的故事、几内亚沿岸的蜘蛛故事、南非的兔子与乌龟的故事以及欧洲的狐狸的故事。有些故事中，主角的性格和故事内容没有任何内在的联系，如受骗的舞蹈者的故事（一些小鸟受骗后闭着眼睛跳舞，故事的主角趁机拧断了它们的脖子）；掷眼珠的故事（故事的主角受骗，抛弃了自己的眼珠，眼珠挂在树上，他自己变成了盲人）；笨拙的主人的故事（故事主角应邀享用以魔法取得的食物，他在回请时企图施展同样的魔法，结果却遭到了惨败）。

有的故事，如古希腊史诗《奥德赛》，是由许多旅途探险的情节构成的。这类故事中，有一则爱斯基摩人的故事，详尽地叙述

---

① Coyote（凯欧蒂）是北美印第安人许多部落神话中的“文化英雄”，他的性格有两方面：一方面他降魔造福，给人以生命；另一方面他又狡诈行骗，好色贪食，他总是依靠神力无往而不胜，这个人物是史前时代神化思维的产物——译者。

了一个人逃脱了一场魔法兴起的风暴，在海上历尽艰险，漂流到一处海岸，遇到了一群食人者和一些可怕的野兽，最后平安地回到了家乡。另一个是阿拉斯加特林吉特人的一则新传说：当年俄国把阿拉斯加变成了自己的殖民地，特林吉特人向锡特卡(Sitka)的堡垒进攻，迫使俄国总督巴拉诺夫(Baranoff)逃走。几年以后，他又回到锡特卡重建了堡垒。特林吉特人把他几年期间往返的经历描述得淋漓尽致，叙述了他寻找儿子的经过。他在途中遇到一些其他故事中出现过的虚构人物。到达通往阴间的入口后，他和下面的鬼魂对话，鬼魂教给他许多本领。普韦布洛人有一则故事，讲的是整个部落迁徙的若干情节。

从有些故事中可以看出，作者的意图是把若干情节结为一个整体。例如阿拉斯加的渡鸦故事本来只是零散的情节，传到不列颠哥伦比亚南部就被改头换面了，各个零散的情节间产生了内在的联系。故事讲述一个女人被雷鸟窃走，渡鸦为了把她夺回就用木头制作了一条鲸鱼，杀死了桉树以便取桉树胶填嵌鲸鱼身体的缝隙。另外一则故事又引出桉树被杀后升上天廷的情节，因为桉树死后它的几个儿子上天去复仇。

有些故事在不断补充发展了内容以后，形成一个复杂、新颖而又完整的结构。波利尼西亚人的创世传说就属于这一类。尽管有些部落喜欢一些解释人类起源的简短的轶事，但他们的故事中也时常包含若干史诗的因素。夸扣特尔人的一部家族史故事即其一例。这个故事叙述了雷鸟和他的妻子原来住在天上，后来下凡到人间成为一个家族的祖先。善变者(Transfomer)见到后和他比赛法力，几次比赛的结果势均力敌。最后，善变者把许多青蛙塞进雷鸟祖先的肚子里，雷鸟祖先把它们取出放在了一块岩石上。他的朋友的儿子们走到岩石旁，青蛙很快又钻入他们的肚里，后

来，又被雷鸟祖先治好了。为了报答雷鸟祖先救命之恩，他们送给他一条魔船。接着，故事就叙述了他的四个孩子的出生过程及如何魔法般地成长，以及长大以后的业绩。他的妻子被妖精奸污后生下一个男孩，他们用双头蛇的粘液给这个男孩洗澡，使他的皮肤立即变成了石头。故事接着用很长的篇幅叙述了这个孩子长大以后的战功，最后他代表自己的弟弟向一位公主求婚。公主的一个儿子有一次去看望母亲，被外祖父村里的孩子嘲笑，结果引起了战争。外祖父的村子覆灭了，外祖父的妻子之一逃脱以后生下一个男孩，另一个妻子成为石身青年的奴隶，她也生下一个男孩，后来她幸运地带着儿子逃走了。这两个小兄弟长大以后历尽艰辛，都获得了超自然的力量和魔法。两个人不期而遇，朝着父亲的村庄走去，在路上他们杀死了许多凶残的妖怪或将其变形。这时石身人在南方的一个部落中学到了一种舞蹈，他到北方的羽毛山去取舞蹈中所需要的鸟绒，在归途中遇到另一个部落的祖先，两人比赛了法术，他被击败，他和他的伙伴都被杀死了。这段情节在叙述全篇故事时被删去了。他继续向前走，以后两个小弟兄和先逃出来的女人的女儿们把他的船弄翻，并杀死了他。有一个嫁给石身人弟弟的女人，在探望父亲的路上看到了石身人的头，回家以后，她的孩子告诉了家里人，全家立刻出动去报仇，但都被两兄弟所杀。后来两兄弟在家里大摆酒宴，但却虐待前来赴宴的宾客。

以上所论是用叙事的形式反映古代文化生活的情况。古代文化生活的影响，还体现在另外一种表现形式上，即故事和人民的生活内容结合以后，产生了类似于我们在装饰艺术中所见到的现象。装饰艺术中的几何纹样往往被人们赋予另外的含义。同样地，有些故事经过解释后其含义也与原貌出入很大，象装饰艺术一样，

由于各个部落文化的不同，故事中的情节也具有不同的性质，随着讲述部落对文化的追求不同，对故事的解释也就不同。我们已经看到，艺术风格往往流传于广大的地区，而艺术形式含义的解释则是多样化的。同样，有些故事流传甚广，但由于各个部落文化的各异，这些故事的含义也因而发生了很大变化。例如北美有一则流传颇广的故事，讲的是一个姑娘嫁给了一条狗，这个故事被用来说明银河的起源(阿拉斯加)；文化英雄的起源（不列颠哥伦比亚)；部落祖先的起源(不列颠哥伦比亚南部)；星宿的起源(不列颠哥伦比亚内地)；赤色峭壁的来历(阿拉斯加内地)；狗社会的起源(黑脚人)；以及狗为什么是人类的朋友(阿拉帕霍)。①

民间故事的含义其历史发展，相当于象征符号与图案之间的关系，如何解释象征符号在部落中存在着普遍的形式，而故事的情节也同这种普遍的解释相符合。象征符号经过解释以后的含义，是一种外加于图案上的外来因素。故事的解释也是如此，因为所有的解释都必须服从各族人民想象的风格和特色。这种情况可以间接地、但很自然地造成其他艺术表现形式风格的发展，同时也使人们对各种自然现象做出各种解释。各个民族在创造了象征符号和对象征符号做出各种解释之前，都具有各自的风格，而只有在这种风格的基础之上才可能有各种艺术形式的发展。

不能设想一个民族的文学风格是千篇一律的，恰恰相反，文学的形式是多样化的。我在上文曾指出，装饰艺术的风格是千姿百态的。不同的艺术作品以及同一民族内不同的群体具有不同风格的现象是很普遍的。因此，一个部落可以有一些复杂的故事，这

---

① 沃特曼：《北美印第安民间故事的不同含义》（The Explanatory Element in the Folk-tales of the North American Indians)，《美国民俗学杂志》第27卷，1914年，第28页以下。

些故事虽然情节零散，却有完整的结构；有些故事对细节的描写淋漓尽致；有些则仅仅交待情节，这方面的例子有很多爱斯基摩人的长篇故事和一些动物童话。前者讲的是人世间的一些事件，大多描述远游英雄的各种业绩、英雄人物遇到妖魔的经过以及萨满的业绩，这些属于长篇故事的性质。动物童话则大多非常简单。黑人的长篇故事和童话也与此类似。

歌曲的风格也随着创作的情境和目的而有所不同。夸扣特尔人有一些很长的歌曲，以叙事的形式颂扬祖先的伟大。宗教节日歌曲的韵律结构颇为严格，这种歌曲常用来作为舞蹈的伴奏。歌曲的特点是反复重复同样的词句或音节，在每一乐段的开始加上各种被颂扬的神名；情歌则属于另外一种形式，其数量是很多的。

值得注意的是东半球各民族的某些文学形式在美洲是完全没有的，谚语尤其如此。众所周知，直到现代，非洲、亚洲以及欧洲的文学中谚语占有非常重要的地位，有时谚语甚至成为法庭作出裁决的依据。从桑卓·潘扎(Sancho Panza)所使用的谚语之多，可以看出谚语在欧洲的重要地位。亚洲文学中谚语也很丰富，而美洲印第安人却几乎没有谚语。上文列举的钦西安人的几则比喻是我所知道的墨西哥以北仅有的属于谚语性质的文学。①

谜语的情况也是如此。在东半球，谜语是群众喜闻乐见的消遣方式，但在美洲却根本没有谜语。有些谜语来自育空(Yukon)河流域，那一地区的文化显然受了亚洲的影响。拉布拉多也有些谜语。我们采访了大陆的其他一些地区，经过仔细询问，仍然没有找到谜语。值得注意的是，在新墨西哥和亚利桑那(Arizona)，

① 我搜集到的坎伯兰海峡地区的一则比喻："假如我要这些东西，那我就象一个买回鲑鱼背的人一样(意指无价值的东西)。"

多少世纪以来印第安人一直和西班牙人杂居，因而这一地区印第安人的文学中到处可以见到西班牙文学的影响，却单单没有谜语。这一地区的西班牙人和居住在其他地区的西班牙人一样，都很喜欢谜语，在西班牙文学的记录中有一些墨西哥的谜语。①

第三个例子是动物故事的独特发展。人们通过动物故事来解释各种动物的形状、生活习性以及各种自然现象，这种作法普遍存在于世界各地，但只有东半球才有劝人为善的寓言和故事。

叙事诗的分布也很广泛，但其分布的范围限于一定的地域，即欧洲、中亚以及西亚部分地区。上文谈过，美洲的部落有着悠久的传统，但迄今为止还没有发现可以称之为真正的叙事诗的文学作品。波利尼西亚人的许多传说记载了领袖人物的家世和丰功伟绩，但也不能称之为叙事诗。这种文学的形式之所以广为流传，应该理解为是基于古老文化的关系。由于这个原因，温特对叙事诗起源的分析看来是不充分的。按照他的分析，叙事诗的产生只是由于人们喜欢用歌曲表现部落的历史和英雄的功绩。这种文学形式的发展只限于某些地区，而不是普遍的现象。

根据以上几种文学形式的分布，我们可以得出两条结论：一、上述的几种文学形式并不是文学形式发展的必经步骤，而是一定条件下的产物；二、这些文学形式的产生并不决定于人种，而是决定于历史的发展。

诚然，当欧洲人刚刚到达新大陆的时候，美洲人的文学还不具备上述的三种形式，但也不能推断这些形式会在以后出现。我们没有理由认为美洲文学的发展会落于非洲文学之后，相反，美洲许多地区具有高度发展的叙事文学和诗歌。同时还应承认，由

---

① B·萨哈冈《新西班牙通史》第2卷，第236、237页。

于当地的历史条件，美洲文学的形式与东半球的文学形式有着很大的差异。

这些文学形式在欧洲人、蒙戈尔人(Mongols)、马来人和黑人当中传播甚广，这个事实就可以说明，文学的发展和种族是无关的，同时也说明这正是文化广为传播的广大地区的特点之一。这一广大地区几乎包括了整个东半球，而东半球文化的其他形式又与新大陆截然不同。这里仅举出一种审判程序的发展过程，就足以说明问题了。在东半球，审判程序包括搜集物证、宣誓和神判，而这一切在美洲是根本不存在的，美洲人不相信魂灵附体和能以目光害人的事，而这些信念在东半球是普遍存在的。

从诗歌的特点可以想到音乐的形式。歌曲是最普遍的音乐，因此应该从歌曲中寻找音乐的起源，歌曲的普遍特点应该成为音乐的基本原则。所有歌曲都有两种共同的因素，即节奏和音程。上文谈过，不能按照现代的概念把节奏单纯地理解为相等的时间、延续的系列及系列内部较自由的划分；节奏的形式比这些要自由得多。有些歌曲听起来很不规则，但这绝不能误解为没有节奏。因为，歌曲的每一重复都是按照同样的顺序进行的，没有任何变动。正象原始的装饰艺术其排列顺序比我们的装饰艺术更为复杂一样，他们的音乐节奏也可能更为复杂。原始音乐中也有有规律的节奏，当然并不象我们的音乐那样，严格地限于2、3或4拍，而是常出现5拍和7拍。有些音乐中甚至完全是5拍和7拍。5拍在美洲西北部比较普遍，而7拍多见于亚洲南部。我们的音乐中很少有节奏的变化，而在原始音乐中却时有发现。有时节奏的系列颇为复杂，几乎无法分成小节。确切地说，许多原始音乐形式的节奏是：结构不规律的乐句的有规则的排列。有时这些乐句扩展成为很长的节奏单位，但内部没有明显的进一步划分。

音乐的第二个因素、也是最重要的因素，是固定的音程。音程可以变调，但无论转成什么调子，音程之间高度的距离总是相等的。在歌唱时，音程很自然地变得不太准确，这是由于随着歌唱者感情的变化，其调子也就相对地不稳定了。在歌唱者情绪高昂时，各个音之间的距离可能扩大，所以歌唱者的音程变化是较难预料的。音乐中的音程可以比作语言中的语调，在多数语言中，声调的抑扬顿挫并不是重要的因素，但无论什么语言，音调的高低是普遍存在的，这一点许多人还不懂，语言中的这种特色绝非仅限于汉语，而且也存在于非洲和美洲的语言中，斯堪的那维亚半岛和古代希腊语言中这种特色尤为突出。从理论上我们可以想象，人类最早的语言是用固定的音程和元、辅音的音乐性的排列来表达思想的，甚至有点象现代英语中的a e i o u以及其它元音因素，只是这一点无法证明而已。从现有的语言方面的资料来看，很可能由于音程因素的逐渐消失，语言才形成了音乐性的声调。同时必须指出，在有声调的语言中，滑音是很重要的，它大多用于短语的结尾，但不是处处运用的。另外，语言的音程是不固定的，根据词在短语中的不同位置，音程也有很多变化。赫伯特·斯平塞(Herbert Spencer)想要从语言中直接找出声调的来源，这显然是不大可能的。斯顿普（Stumpf）认为，语言中的音程另有其形成的原因，我赞成他的观点，当人类发出较长的喊声的时候，就会产生音程，高度也较为稳定。

不论起源何在，我们必须确认，音程的存在和音程的变换是一切音乐的基本条件。当然有些语言中的音程是非常明显的，非洲有一种称为鼓语的语言，这种语言是用一定数量的定音鼓敲出语言的旋律和节奏，这种语言是在一定地区使用的。

要想进一步了解原始音乐，必须深入研究音乐本身。虽然各

地的音乐体系截然不同，但一切音程均可理解为由八度音划分而成。在没有音乐修养的人听来，上、下八度音并无区别。换言之，在他们听来高八度成低八度是一个声音。有时，有些人甚至连五度音成四度音都听不出差别。各地音乐的音程多数应认为是八度音的再划分，然而这种再划分的方法并不一定符合于现代音乐的和声原则，这种划分法是按照高度等差的音程划分的。现代音乐和声发展的结果已经使人们丧失了等差高度的感觉，而当着现代的音乐使用不协调的等差音时，听众必须努力抛掉他已习惯的音乐形式才能欣赏。经过长期的斗争，人们把八度音分成十二等份，这样就使得和声音阶和等差音阶这两个系统协调起来了。这种划分比较接近自然界的和声音程，但是必须具有高度修养的人才能听出差距。爪哇(Javanes)人把八度音分成七度等差音，而暹逻(Siamese)人将其分成五度等差，这些都和我们的音乐体系从根本上是矛盾的。总之，世界各地使用的音阶有很大的差异，而不同的音阶就是不同民族音乐体系的基础。然而，八度音看来是一切音乐体系共同的基础。

这是一个复杂的问题，在此不再过多地讨论，因为有些民族并不具备欧美人或亚洲的文明民族那样的音乐理论，也没有造出发音准确的乐器，要想知道这些民族要唱的是什么，现在同无可靠的方法。

在各种乐器中，有一种是全世界共有的，这就是打击乐器及用来为歌曲打拍子的更为高级的乐器。最简单的打击乐器是用棍棒敲击木板或其它能产生共鸣的东西。此外，到处可见人们使用各种不同形式的鼓，有的是空木箱，有的是空圆桶，有的是一个圆圈上面蒙上兽皮，有的土著人则使用拨浪器或其他响器。管乐器的使用不及打击乐器普遍。世界各地的人民可能都使用哨子，

但笛、管之类的乐器不是各地都有的。弦乐器的使用面则更窄。当人们发现美洲的时候，美洲根本没有乐器，美洲各地的原始部落中只用打击乐器为歌曲伴奏，有趣的是这种节拍和歌曲中的强音并不完全符合，而是一套独立的、自成体系的节拍。多部合唱在原始音乐中是不存在的，非洲人有由合唱队伴唱的独唱，而在独唱和伴唱重叠的部分，才出现多声部的现象。当然，在非洲有时也可见到真正的多声部合唱。

音乐是属于表现主义性质的，人们往往把一种旋律和节奏与某种特定的情绪联系起来，而这种联系又随着各个地区艺术风格的不同而有所差异。我曾经提到过大调和小调对于所产生的感情上的效果，但是习惯于另一种音乐风格的人是不会有同样感觉的。单纯的音乐的象征意义可能比歌曲要模糊，然而对于这个问题很难做出确切的结论。因为，无词的歌曲毕竟是少数，而歌曲又大多伴有象征或表情的动作，这种情况类似绘画艺术或造型艺术的象征含义。我们知道，只有在形式和内容之间有着明确的关系的时候，绘画和造型艺术才有确切的含义。追悼死者的仪式上使用的各种哀乐可以产生一定的感情效果，这是可以理解的，倘若没有这种特定的环境，同样的旋律也许还会产生另外一种效果。

我们现有的原始音乐方面的知识，尚不具备按地区分类的条件，但就目前所知可以肯定：和其他文化领域一样，原始音乐是依地区而异的，而各个地区之内的音乐都有其共同的基本特色。西伯利亚东部的歌曲音域很窄；北美平原印第安人歌曲的基本旋律是逐渐下降的主旋律的重复；黑人歌曲前后要加上朗诵的诗句，这些均可说明这一点。调性的变化，纯器乐的演奏以及歌曲的各种伴奏也说明同样的道理。根据这些，我们可以将音乐分为几大地区，音乐艺术是分地区向前发展的，各大音乐区域还可按

地方特色进一步划分为小区，这种情况和装饰艺术相似。从现代欧洲的民间音乐中，可以清楚地看出各国民族音乐的特色。有些民族引进了外国的旋律并使之适应自己的形式，这一点充分说明了各国的音乐都具有自己的特色。在此举出经墨西哥人改编的一首德国歌曲即其一例。这首歌可能是由马克瑟米里安（Maximilian）①的军队带到墨西哥的。欧词唱到：

想一想吧，我勇敢的拉吉安卡，
有一天我会成为一个诗人，一个穷困不幸的诗人，
如果我们祖国那些崇拜你的人们，
以你为首，在杜比安卡附近，
你领导着四千个最可爱的人；
我从未见过你这样英俊，比明月还超过十分，
如果你竟然面对着一万六千个敌人而毫不逡巡！
想一想吧，如果我再一次受到敌人的宽恕。
我被流放到异国居住；
我要竭尽心力，为我们赢得自由！
我想到国土，对忧伤的诗人没有同情的异国国土。
在流放的土地上，我将终生铭记你的好处；
可是你，战士啊战士，想一想吧。
我是在异国的国土，对忧伤的诗人没有同情的国土。

由于人体的动作和歌曲的感情密切相关，所以有节奏的动作一般是表达有节奏的乐句，也就是欧曲。由此可以推论，无词的歌曲可能来源于动作。另一方面，人体的动作是由欧曲产生冲动的结果，动作和欧曲的节奏是相互关连的。从这个意义上讲，歌

① 马克瑟米里安系奥地利大公，1864—1867年作了墨西哥的皇帝，后被处决。——译者

Denkst du da - ran, mein tapfrer La - gi - en - ka, dass ich der-einst in

Yo tro - ba - dor, yo po - bre sin for - tu - na, si te ad - mi - ro las

un - serm Va - ter - land, an eu - rer Spit - ze nah bei Du - bi - en - ka, viertausend

gra - cias que tu tie - nes; yo no te veo mas be - lla que la lu - na, si te a -

ge - gen sechzehn - tausend stand? Denkst du da - ran, wie ich vom Feind um -

do - ro me per - do - nas o - tra vez Pro - scri - to yo, en ex - tran - je - ro

ge - ben; mit Mü - he nur die Frei - heit uns ge - wann? Ich den - ke

sue - lo, no hay pie - dad de un tris - te tro - ba dor. Proscri - to

dran, ich dan - ke dir mein Le - ben; doch du, Sol - dat, Sol - dat denkst du da - ran.

yo en ex - tran - je - ro sue - lo, no hay pie - dad de un tris - te tro - ba - dor.

曲是舞蹈的基础。这里所说的舞蹈是指人体任何部位有节奏的运动，如手臂的甩动，躯干和头部的活动以及腿和脚的运动。歌曲和舞蹈这两种表达形式是相互依存的。

这里我们应该重申一下本书开头所提出的关于一切艺术原则的论断。上面讲过，没有形式因素的艺术是不存在的。没有一定形式的工艺品，就不可能产生艺术的快感；表现瞬间冲动的猛烈的动作不是艺术。作为感情表现的艺术需要形式，正象控制自如的手工工序产生的艺术一样。假如这还不够清楚，我们还可以指出激动的喊声既不是诗，也不是音乐，把原始人民生活中的猛烈动作都归为舞蹈是不适当的。舞蹈这一词只能是指一定形式的动作，但是也必须看到，当感情到达高潮阶段，舞蹈可能变成没有任何形式的混乱动作，而音乐也可以变成没有任何形式的狂热的呼喊。

我们观察到，所有原始部落表达感情都有一定的形式。在这个意义上，舞蹈作为一种艺术形式可以是纯形式的东西，即没有任何象征含义。舞蹈的美学效果可能是以身体动作的快感为基础的，而这种效果常常在舞蹈动作所表达的感情中得到加强。舞蹈的形式越是完备，单纯的审美快感就越是强烈，而感情因素则与此相反。

关于原始民族的舞蹈在地区上的分布情况我们所知不多，但是我们掌握的材料足以说明：象装饰艺术和音乐一样，舞蹈是有区域性的。普韦布洛印第安人有一种群舞（Joint dance），舞蹈者人数很多，装束相同，站成队列跳舞，这种形式在盛行独舞的北太平洋沿岸地区是很少见的。西北沿岸有一种女人的正规舞蹈，舞蹈者原地不动，双手举到脸的高度，手掌向前颤抖，双膝缓慢地弯曲，身体轻微摇动。科里亚克人的舞蹈者手中拿着鼓，动作

是臂部以上不断抖动，同时击鼓（图73）。男女同舞的情况不多，舞蹈者的身体也很少有互相靠近的。最常见的是独舞或许多舞蹈者重复同样的动作，舞蹈者通过他们站立和动作的顺序加强舞的效果。

赋有象征意义的动作比纯形式的舞蹈更为多见，不仅唱歌时伴随着动作，讲述时也辅之以各种姿式，尤其是讲到生动之处，讲述者和听众同时作各种动作，这就体现了语言和象征动作之间的关系。各个地区按其不同的文化发展了各种程式化的动作，这种程式化的动作仅限于几种，而且大多具有地区文化的特色。许多动作是思想感情的自然流露。有时讲述者用适当的手势加强语言的效果，歌唱者也通过各种动作把歌曲的含义表达得更为生动。例如普韦布洛印第安拉古纳人的合唱队这样唱：

青春的太阳从东方升起，
他带着生机，带着草木，移动着脚步，
用竹篮装着一切向西行进。

歌唱时，歌手面向西走；唱到"草木"时，双手交替向上推；唱到"竹篮"时，则用双手呈圆状，表示用篮子搬运东西；唱到"行进"时，把双手向前伸，并逐渐向上挥动。

下一首是夸扣特尔人的歌：

我走遍全世界，到处和
　世界北端的食人神共餐。
我走到世界的中央，世界
　北端的食人神在喊食品。①

歌曲由合唱队演唱，同时由舞蹈者做出表情动作。他的双臂从右

① F·博厄斯：《夸扣特尔印第安人的秘密会社组织》，《美国民族博物馆公报》，1895年，第457页。

到左颤抖，唱到“我走遍”时，双臂向一侧伸出；唱到“全世界”时，双臂转一个圆圈；唱到“我”时双肩轮番向前、后移动；唱到“到处共餐”时，右手向前伸出，做取食送入口中的动作，同时，左手画一个大圆圈表示到处；唱到“世界北端的食人神时”，双手向内弯曲，指尖向嘴移动，表示进食者；“我走到”时的动作如前；唱到“世界北端的食人神喊食品”时，做一次表现食人神的动作，然后双臂向后伸，手掌向下，头部低垂，表现食人神呼喊食品时的姿态；唱到“世界的中央”时，舞蹈者走到火前做出代表食人神的姿式，同时抬头向房后望去，因为房后代表世界的中央。

伴唱的动作不断发展，成为了舞剧动作，最后形成了戏剧表演动作。

# 结　论

在综览了各种形式的原始艺术以后，现在我们将研究的结果作一总结。

我们讲过艺术的来源有二，一是来自生产技术，一是来自具有一定形式的思想感情的表现。形式对于不协调动作的控制越是有力，其结果就越具有审美价值。因此，艺术的享受主要来自人们的头脑对形式的反映。非人工的形象虽然同样可以使人产生快感，但不能认为是艺术，尽管它们使人产生的审美反应和人们看到或听到艺术作品时的感觉并无二致。在谈论艺术作品时应该把它们排除在外，而在考虑单纯的审美反应时，则又必须将它们包括在内。

工人的技巧赋予艺术作品以审美效果(es thetic effect)。这种审美效果不仅来自掌握技巧的愉快，而且来自完美的形式造成的快感。形式的快感可以给人带来启示，但这并不是它主要的效果。形式给人的快感，部分来自熟练工人克服了工作中的障碍之后得到的安慰；只要形式没有更为深刻的含义，形式的效果对于多数人来说，始终不过是愉快而不是启示。

我们知道，无论任何艺术在形式方面都具有一定的原则。虽然我们尚未对这些原则进行解释，但我们深知，这些原则体现在

全世界人类的艺术中。因此我们认为，形式方面的原则是一切艺术最古老、最基本的特点，在绘画和造型艺术中，这些原则表现为对称、节奏和图像。我们看到，对称普遍表现为左右相对，并且认为，这种对称形式来源于对称的动作，以及人和动物左右对称的形体。我们还看到，有节奏的重复大多体现在横带的花纹上，并且指出，自然界许多相同的或类似的东西多为水平排列、树木、山林、云朵是如此，动物的身体和四肢也是如此。有规律的形式首先是源于生产工序，但由于其他的原因却造成了诗歌中节奏的重复。最简单的生产工序同样可以造成花纹的简单重复。随着技术的逐步成熟，重复的规律也就越加复杂，技术越高超节奏越复杂。原始艺术家理解节奏的能力可能比我们要高出一筹。

生产者强调形式的愿望往往体现在边缘的装饰上，边缘的图案不断发展以后，便逐渐扩展到装饰面上。此外，人们普遍喜爱在工件的凸出部位加以装饰，同时按照一定的规律对装饰面进行分割。

尽管这些特点是全世界各种艺术所共有的，但并不能用这些特点来解释各个地区独具的艺术风格。前几章曾在装饰艺术方面较为详细地讨论了这个问题。我们首先注意到，单纯的形式艺术，或更准确地说，表面看来是纯形式的艺术，后来被人们赋予了某些感情含义，而这些含义超出了形式的美，它是许多形式的原始艺术所共有的表现的因素。这种含义之所以发生作用是因为在很多部落人的心目中，某些形式象征着一定范围的思想内容。形式和思想之间的联系越紧密，艺术的表现性质就越突出。无论是绘画和造型艺术中的几何纹样，还是音乐中的旋律或乐句，只要具有某种含义，就能唤起人们一定的感情甚至观念。我们研究了这种情况以后发现，任何形式的表现艺术必须引起人们对形式的

一致的反应，才能产生表现的效果。然而现代社会的艺术品无法满足这个条件，因此，现代的表现艺术只有那些具有高度修养、能够理解某一艺术大师思想感情的人才能欣赏；只有某些众所周知的，具有一定意义的象征符号才能产生象征艺术的效果。

由于各种象征纹样的传播甚广，而这些纹样的形状却又和其代表的物体差距很大，这样就必须考虑到象征纹样的历史。我们审查了这样一种理论，即：一切艺术表现均源于自然主义，而由于制造者赋予表现对象本身并不具备的某些思想内容，才逐渐出现了几何图形。我们认为这种理论是站不住脚的。因为写实纹样和几何纹样的起源是不同的，在造型艺术中，这两种纹样的区别不如在绘画艺术中表现得那样明显。在造型艺术品表面的处理中，往往两种纹样同时出现，而在整体的造型中则很少有这种情况。绘画艺术是在平面上表现立体的东西，问题也就更加复杂，但这是画家必须解决的难题。解决的方法有二，一种是用透视的方法画出物体在特定时刻的形象；另一种方法则是画出物体的所有特点，而不管这些特点是否能从同一角度看到。前者的方法强调的是某一特定时刻的形象，因此属于印象主义；后者则强调人们认为代表某种物体基本特点的因素，因此属于表现主义。这两种方法一种叫作象征法；一种叫作透视法，这两种方法是绝不可能衍生的。我们同时看到了，使用透视表现法必须遵守的原则是：视野中心以外的东西不画清楚，同时着色的方法依环境而定，只有遵守了这两条原则，才是真正的透视法。这一原则现在都试用过，但都没有被普遍接受。象征表现法则往往没有固定的原则。有时作者试图画出正确的透视轮廓，而同时又在他认为某些重要的象征图形的细节处理上表现出很大程度的自由。许多既表现正而又表现侧而的埃及绘画，即属于这种性质。有些绘画则索性不要

写实的轮廓，整个图形成为多种象征纹样的组合。

有人提出这样一种理论，说什么几何装饰纹样是透视图形退化的结果，也有些是象征图案退化的结果。这种理论认为，由于象征纹样或作品中所表现的物体被人误解了，随着时间的流逝，作者的粗制滥造或表现的疏忽和扭曲，使得图形被碎割，最后变得面目全非了。这种理论是无法令人接受的。因为造成那些设想中的粗制滥造的条件是很少的，纯粹的原始艺术中并不存在粗制滥造的现象。有时从其他部落引进某些图案；有时装饰艺术所表现的一些概念会逐渐发生变化，这些部会造成人们错误的理解。只有工厂的生产中才有粗制滥造的产品。我们研究了一些粗糙产品后发现，粗糙并不会产生几何形体，只能产生因人而易的不同风格，这种现象类似现代人们的笔迹。必须承认，在这种情况下，人们往往对于图形作出大相径庭的解释，而这种解释又反转来导致了图形的变化。这种情况虽并不普遍，但我们有足够的材料证明，几何纹样被人赋予现实含义的现象是相当普遍的。北美平原不同地区印第安人的许多绘画和绣品的风格相同，但其含义却依部落而异，这种情况即可说明这一点。这种现象说明了一个普遍的趋势：图形保持不变，但其含义却随着人们主要的文化兴趣的不同而发生变化。我们还要指出，在民间故事和礼俗中也普遍存在这种现象。因此，那种所谓写实纹样几何化的理论是讲不通的。多数情况表明，几何纹样具有各种含义的原因是人们喜欢赋予它们以一定的含义，象我们现在往往认为云朵和山峰的形态具有含义一样。我们还可以举出一些实例说明某些图形含义产生的具体过程。

还有一个事实使我们认识到，几何图形的产生并不是普遍存在的历史发展过程，很少有实例能够证明，几何图形和写实纹样

产生的时间和地点互有先后的关系。在多数情况下，两者是在同一民族中同时出现的。

根据这些情况，我们的结论是：当着某种风格的图形含有相当固定的几何因素的时候，这种图形对艺术表现的形式就起着决定的作用。因此，我们应该弄清楚形成艺术风格的原则是什么。

在这一方面，我们首先研究了几种艺术形式。我们把若干以螺旋形为主的艺术风格进行对比后发现，无论在螺旋的形态上还是在装饰面的处理上，它们都各具特色。同样地，在北美印第安人的艺术品中，我们看到所有部落都使用三角形和长方形，但是在装饰面的处理方面却有很大的区别。接着，为了更为详尽地了解这个问题，我们研究了北太平洋沿岸的装饰艺术，这种装饰艺术有着很明显的象征特点。这些例证给了我们新的启示：在象征艺术中，象征符号的选择对于艺术的风格有着决定的意义。同时，象征符号的安排决定于装饰面形式的处理方法，而几何形体的安排也同样受这种方法的制约。

根据我们的研究可以作出结论：图案的性质决定于写实图形中几何纹样的具体类型和装饰面的处理方法；同时，图案的写实程度则决定于几何因素和写实因素孰轻孰重。以装饰为主的图案大多是几何图形和高度常规化的图形，如果以表现为主，则大多是写实图形。但在任何情况下，是先有了作为风格特色的形式因素，然后才有具体的表现形式。但这并不是说，在早期就没有艺术的表现了，而是说，表现的方法总是受具有一定来源的形式因素的制约。

艺术表现特色的产生是一个由多种原因决定的、漫长的积累过程，而其特色又决定了艺术作品的形式。我们看到，在许多情况下，某种用于表现的图形丧失了原有的功能以后，却作为装饰

因素保留了下来，成为某种稳定的艺术形式。原来制造生活用品所使用的某些自然形态，后来用新的材料加以仿制；用一种工序生产的形态后来又用另一种工序进行生产，这些也体现了艺术形式的稳定性。由于艺术形式已经固定，制造者无法把各种形态原封不动地用于装饰上，他的想象力受到形式的限制；而在表现手法较为自由的情况下，表现的效果就不会受到过多的影响。马克萨斯群岛的矮棕榈饰物和耳饰就是这种情况的例子，原来的纹样表现两个背靠背的仙人，现在雕刻的是两个打秋千的姑娘，其形态的安排不变。当纹样仅是为了表现而不是装饰时，即会出现明显的几何纹样，在写实表现和几何象征艺术同时出现时，则可清楚地看出两者的区别所在。

北太平洋沿岸的风格还证明了这一点：不能认为一个部落的艺术风格总是一成不变的；相反，在不同的行业中，特别是在同一部落不同的人群中，可以产生截然不同的风格。艺术风格是否出色，艺术形式是否多样化，部决定于技术的完善程度。因此我们发现，在男人担任生产的地区，他们就是艺术的创造者；而在女人担负生产主力的地区，女人也具有同样的创造能力。当男人和女人负担不同的生产行业时，他们就都在各自的领域发展了自己的风格。然而更为常见的情况是，某种主要行业的风格可以被人们用到其他行业的生产中去。看来，粗糙原料的编织品是绘画、雕刻和制陶业中普遍模仿的图案来源。

一方面是绘画和造型艺术(空间的艺术)，一方面是诗歌、音乐和舞蹈(时间的艺术)，把两者的各种基本因素进行比较，可以看出许多共同点和不同点。节奏是两者共有的东西，而生产工序中的节奏可能不过是时间的节奏在空间的表现形式，因为有节奏的活动用于生产劳动时就产生有节奏的形象。在这两种艺术形式

中都存在着强调结尾的现象，无论是音乐还是诗歌都有所谓装饰性的结尾，表现为重复句(burdens)或尾曲(codas)，类似的因素也可以作为开头的引子。时间艺术中是完全没有对称的，因为，时间顺序的颠倒并不能象空间艺术那样产生对称的印象，诗歌和音乐中的对称只能表现为对偶句的排列。舞蹈中既有空间的艺术因素也有时间的艺术因素，因此在舞蹈的造型中可以清楚地看到空间艺术的各种原则——有节奏的动作和空间的排列、位置和动作的对称以及注重形式的平衡，这些是构成优美的舞蹈造型的主要因素。

绘画和造型艺术的感情价值大多靠其形象的表现价值和象征价值体现出来，文学、音乐和舞蹈也是如此。故事和诗歌是由词句组成的，因而具有一定的含义；正因为故事和诗歌中包含着激动人们感情的生活内容，故其含义往往是很深刻的。当这些词句的象征性或内含的意义涉及到宗教信仰和哲学思想的时候，其含义也就更为深刻。音乐和舞蹈中的形象也往往具有象征的含义。

我们的讨论到此即将结束，但还有一个尚未回答的问题。我们知道，人类普遍具有艺术表现的需求，甚至可以说原始社会的人们比文明社会的人对于美化生活的需求更为迫切，他们的这种需求至少超过那些把大部分时间用于获取最起码的生活资料的人们，但是也有一些民族对于舒适的渴望超过了对美的需求。在原始人中，善与美是一而二，二而一的。既然如此，他们是否具备现代人类中的那种强烈的审美感呢？我认为可以有把握地说，各个民族在其特有的，有限的艺术领域中，对于美的享受同当今的社会一样——少数人是强烈的，多数人是淡漠的。原始人在艺术的快感中往往情不自禁地忘乎所以，在这一点上也许要超过我们。因为在他们的生活中并不存在现代的某些传统约束，现代人类审

美的情趣与原始人不同之点在于其表现形式的多样化。现代人不象原始人那样受着固定艺术形式的束缚。由于现代社会的结构复杂，人们的兴趣也千差万别。由此，人们所见的色彩斑斓的艺术远比生活在狭窄的文化天地中的原始人要广泛得多。现代人类与原始人类在艺术创作和艺术欣赏方面的差异在于他们的生活阅历不同，而不在于大脑的智能。

# 插 图 索 引

图 1. 阿拉斯加特林吉特人的漆盒正面……第 10 页
图 2. 祖尼人的坛子……第 12 页
图 3. 卷形编织物……第 13 页
图 4. 铰链形编织物……第 13 页
图 5. 砍削的燧石工件……第 14 页
图 6. 温哥华岛木帆的一部分……第 14 页
图 7. 火地岛人的绘画木板……第 15 页
图 8. 布须曼人在鸵鸟蛋和手镯上描绘的图案……第 16 页
图 9. 卡弗人的石枕……第 17 页
图 10. 美拉尼西亚岛的桨和盾牌……第 17 页
图 11. 索克和福克斯印第安人生兽皮箱的设计图……第 18 页
图 12. 索克和福克斯印第安人的生兽皮箱……第 19 页
图 13. 索克和福克斯印第安人在生兽皮箱上绘制的图案……第 19 页
图 14. 索克和福克斯印第安人在生兽皮箱上绘制的图案……第 19 页
图 15. 索克和福克斯印第安人在生兽皮箱上绘制的图案……第 20 页
图 16. 汤普逊印第安人的裹腿穗饰……第 21 页
图 17. 交叉编织的图案……第 21 页
图 18. 不列颠哥伦比亚贝拉·贝拉独木舟的船头雕刻……第 22 页
图 19. 不列颠哥伦比亚夸扣特尔印第安人的响音盒……第 22 页
图 20. 斯堪的那维亚石刀的柄部……第 22 页
图 21. 火地岛人的文面图案……第 23 页
图 22. 澳大利亚的盾牌……第 24 页
图 23. 旧石器时代的绘画……第 24 页
图 24. 马来半岛竹梳上的纹样……第 27 页
图 25. 新几内亚竹矛上的纹样……第 27 页
图 26. 伊特鲁斯卡人的花瓶……第 27 页

图 27. 秘鲁的图案……第 27 页
图 28. 不列颠哥伦比亚舒什瓦普人生兽皮包上的绘画……第 29 页
图 29. 达雅克人的图案……第 29 页
图 30. 新几内亚凯塞·奥古斯塔·福拉斯的雕刻饰板……第 30 页
图 31. 古代普韦布洛人陶器上的图案……第 30 页
图 32. 公元七世纪瑞典青铜器上的装饰……第 31 页
图 33. 秘鲁纺织品上的图案……第 31 页
图 34. 秘鲁纺织品上的图案……第 32 页
图 35. 史前期普韦布洛印第安人的波纹陶器……第 33 页
图 36. 汤普逊印第安人的项链……第 34 页
图 37. 科里亚克人的刺绣……第 35 页
图 38. 科里亚克人的刺绣……第 36 页
图 39. 秘鲁伊卡人的刺绣……第 40 页
图 40. 秘鲁的纺织品……第 42 页
图 41. 秘鲁的纺织品……第 42 页
图 42. 秘鲁的纺织品……第 43 页
图 43. 秘鲁的纺织品……第 43 页
图 44. 秘鲁的纺织品……第 44 页
图 45. 秘鲁的纺织品……第 44 页
图 46. 秘鲁的纺织品……第 44 页
图 47. 墨西哥法典上的图案……第 45 页
图 48. 芬兰、秘鲁伊卡地区的陶器……第 47 页
图 49. 桦树皮容器：a、b. 阿穆尔河；c. 舒斯瓦普；
d、e. 阿拉斯加……第 50 页
图 50. 陶器：a、b. 奇里基、哥斯达黎加；c. 安大略……第 51 页
图 51. a. 皂石壶的残片；b、c、d. 爱斯基摩人的象牙梳……第 52 页
图 52. 刚果班巴拉人的木雕碗……第 53 页
图 53. 旧石器时代的陶器……第 53 页
图 54. 阿拉帕霍人的手袋……第 53 页
图 55. 阿帕切人的刺绣鹿皮鞋……第 53 页
图 56. 桦树皮容器：a、b、c. 西部印第安人；d. 科里亚克人……第 54 页
图 57. 阿肯色人的陶器……第 55 页
图 58. 不列颠哥伦比亚哥尔科延人的鳞状筐……第 55 页
图 59. a、b. 墨西哥惠乔尔印第安人的刺绣品……第58、59页

图 60. 阿穆尔河流域的鱼皮衣……第 61 页
图 61. 吉布瓦、达科他印第安人的象形符号……第 61 页
图 62. 波彭尼科斯法典中的墨西哥绘画……第 62 页
图 63. a. 菲律宾群岛发现的木雕人形
b. 塞拉地区石雕弹琴者……第 63 页
图 64. 刚果乌鲁亚地区的木雕面具……第 64 页
图 65. 新几内亚巴布亚湾的木板雕刻……第 64 页
图 66. 埃及绘画……第 65 页
图 67. 海达绘画，表现一只鹰抓走一个女人……第 65 页
图 68. 埃及素描 上图：壶和碗 下图：盖着毯子睡觉的人……第 68 页
图 69. 阿拉斯加爱斯基摩人在海象牙上的雕刻……第 70 页
图 70. 布须曼人的摩崖壁画……第 70 页
图 71. 旧石器时期表现骏犀的绘画……第 71 页
图 72. 努特卡印第安人的帽子……第 71 页
图 73. 科里亚克人的雕刻……第 72 页
图 74. 贝宁地区的青铜像……第 74 页
图 75. 十字河喀麦隆人的面具……第 74 页
图 76. 约鲁巴伊费人的泥塑……第 75 页
图 77. 阿肯色人的陶制头形……第 75 页
图 78. 东部爱斯基摩人的牙雕、骨雕和刺纹……第 79 页
图 79. 巴西阿维托人的装饰品……第 81 页
图 80. 卡拉亚人的装饰品……第 81 页
图 81. 英属圭亚那的编织图案……第 82 页
图 82. 英属圭亚那编织图案 ……第 83 页
图 83. 切延内印第安人的图案……第 84 页
图 84. 阿拉帕霍人的鹿皮鞋……第 85 页
图 85. 阿拉帕霍人的刀鞘……第 86 页
图 86. 达科他印第安人的裹雕……第 86 页
图 87. 阿西尼本人的鼓……第 87 页
图 88. 阿拉帕霍人的生兽皮包……第 88 页
图 89. 肖肖尼人帕弗莱奇装饰上的图案……第 88 页
图 90. 美拉尼西亚的竹箱……第 90 页
图 91. 祖尼人的碗，碗已打碎，边已磨损……第 90 页
图 92. 墨西哥惠乔尔印第安人举行仪式的用具之一……第 91 页

图 93. 墨西哥惠乔尔印第安人举行仪式用的纺织品……第 92 页
图 94. 惠乔尔印第安人手袋上的纹样……第 92 页
图 95. 马克萨斯人的刺纹图案……第 92 页
图 96. 阿拉帕霍人表现星的纹样……第 95 页
图 97. 阿拉帕霍人表现人的纹样……第 95 页
图 98. 阿拉帕霍人表现蝴蝶的纹样……第 95 页
图 99. 新梅克伦堡的人字花纹……第 97 页
图 100. 阿拉帕霍人的绣刀鞘……第 99 页
图 101. 新梅克伦堡的彩绘饰板……第 99 页
图 102. 新梅克伦堡的彩绘船桨……第 99 页
图 103. 阿拉斯加特林吉特人的白山羊毛毯……第 100 页
图 104. 加利福尼亚波莫印第安人的编织品纹样……第 101 页
图 105. 墨西哥的抽花手织品……第 102 页
图 106. 卢旺达的纹样……第 103 页
图 107. 庞圭人的纹样……第 103 页
图 108. 布尚戈人的纹样……第 104 页
图 109. 哥斯达黎加奇里基人陶器的脚……第 105 页
图 110. 波利尼西亚人的装饰品……第 106 页
图 111. 新几内亚的鳄鱼箭……第 107 页
图 112. 代表弗里盖特鸟和鳄鱼的纹样……第 107 页
图 113. 人面瓮……第 107 页
图 114. 奇里基人的犰狳纹样……第 108 页
图 115. 布尚戈人表现羚羊头和甲壳虫的纹样……第 108 页
图 116. 阿拉帕霍人表现水牛的纹样……第 110 页
图 117. 北美印第安人的纹样……第 111 页
图 118. 普韦布洛史前期三角形纹样……第 112 页
图 119. 阿拉斯加的针盒……第 116 页
图 120. 阿拉斯加爱斯基摩人的缠线板……第 117 页
图 121. 阿曼萨利克的眼罩和容器……第 119 页
图 122. 瓦哈卡人用木葫芦制作的容器上的图案……第 122 页
图 123. 特斯科科陶器的碎片……第 123 页
图 124. 库尔胡坎陶器上的纹样……第 123 页
图 125. 库尔胡坎陶器上的纹样……第 124 页
图 126. 库尔胡坎陶器上的纹样……第 125 页

图 127. 库尔胡坎陶器上的纹样……第 125 页
图 128. 库尔胡坎陶器上的纹样……第 125 页
图 129. 奇里基陶器上的鳄鱼图案……第 128 页
图 130. 中国刺绣上的蝙蝠图案……第 132 页
图 131. 蚌盘上的响尾蛇图案……第 132 页
图 132. 爱斯基摩人的投掷器……第 135 页
图 133. 刚果的绣绒……第 144 页
图 134. 海达人表现狼形海妖的绘画，海妖夹着两条鲸鱼……第 148 页
图 135. 海达绘画，表现一个青年抓住海妖的故事……第 149 页
图 136. 表现渡鸦故事部分内容的海达素描……第 149 页
图 137. 新西兰各种形式的螺旋纹……第 150 页
图 138. 新几内亚东部各种形式的螺旋纹……第 151 页
图 139. 阿穆尔河流域的螺旋纹……第 152 页
图 140. 表现人的象形符号……第 153 页
图 141. 象形符号a、b、c. 洛斯卡巴利约斯地区
d. 布须曼人……第 154 页
图 142. 祖尼人的陶罐……第 155 页
图 143. 豪萨人的刺绣……第 156 页
图 144. 索克和福克斯人在生兽皮上的绘画……第 158 页
图 145. 索克和福克斯人在生兽皮上的绘画……第 159 页
图 146. 索克和福克斯人在生兽皮上的绘画……第 160 页
图 147. 衣阿华人在生兽皮上的绘画……第 161 页
图 148. 衣阿华人、奥托人在生兽皮上的绘画……第 162 页
图 149. 奥吉布亚人手袋上的图案……第 162 页
图 150. 波塔瓦托米人手袋两边的图案……第 162 页
图 151. 阿拉帕霍人在帕弗莱奇装饰和口袋上的绘画……第 164 页
图 151. b.c. 肖肖尼人在帕弗莱奇装饰和口袋上的绘画……第 164 页
图 152. 阿拉帕霍人的纹样……第 165 页
图 153. 达科他人的纹样……第 166 页
图 154. 特林吉特人的头盔……第 172 页
图 155. 特林吉特人表现濒临死亡战士的面具……第 172 页
图 156. 夸扣特尔印第安人用于礼仪的雕刻人头……第 174 页
图 157. 海达人表现河狸的石雕图腾柱……第 175 页
图 158. 特林吉特人在汤匙柄上雕刻的河狸……第 175 页

图 159. 海达人表现河狸的头饰，河狸的胸前有一只蜻蜓……第 175 页
图 160. 夸扣特尔印第安人在住房正面门的上方表现河狸的绘画……第 177 页
图 161. 特林吉特人用锯鲉纹样装饰的鳙鳎鱼钩，锯鲉正在吞吃一条鱼……第 177 页
图 162. 钦西安人图腾柱的局部，柱上表现一只锯鲉……第 177 页
图 163. 海达人表现锯鲉的羊毛裹腿……第 178 页
图 164. 海达人文面上表现的锯鲉……第 179 页
图 165. 钦西安人表现鹰的头饰……第 179 页
图 166. 钦西安人用山羊角做的汤匙柄，上部表现一个人怀抱一只蜻蜓，下部是一只鹰……第 179 页
图 167. 特林吉特人表现一只鹰的响音鼓……第 179 页
图 168. 特林吉特人用巨角岩羊角制作的容器……第 179 页
图 169. 海达人文面上表现的隼……第 179 页
图 170. 钦西安人的头饰，鹰的胸前有一只蟾蜍……第 179 页
图 171. 海达人的住房柱。上面是鹰；下面是鸬鹚……第 180 页
图 172. 夸扣特尔人在桨上绘画的鹰……第 181 页
图 173. 夸扣特尔人在椅子上表现人和鹰的绘画……第 181 页
图 174. 特林吉特人用野生白山羊角制作的羹匙柄上表现蜻蜓的图案……第 181 页
图 175. 雕刻着蜻蜓的浆果匙……第 181 页
图 176. 特林吉特人用野生白山羊角雕刻的虎鲸匙柄……第 183 页
图 177. 海达人在响音鼓上表现虎鲸的图案……第 183 页
图 178. 海达人表现虎鲸的木制鱼漂……第 183 页
图 179. 夸扣特尔人表现虎鲸的面具和容器……第 184 页
图 180. 特林吉特人表现虎鲸的头盔……第 184 页
图 181. 用野生白山羊角鲸刻着熊的匙柄……第 184 页
图 182. 钦西安人、特林吉特人表现熊和虎鲸的浆果匙……第 185 页
图 183. 特林吉特人表现海妖的雕刻……第 187 页
图 184. 用野生白山羊角雕刻海妖的匙柄……第 187 页
图 185. 海达人在图腾柱的一西雕刻了一只站在鲨鱼头上的鹰……第 187 页
图 186. 特林吉特人在短剑柄上表现的鲨鱼头……第 187 页
图 187. 特林吉特人木制烟斗上表现鲨鱼的雕刻……第 188 页

图 188. 海达人表现鲨鱼的刺纹……第 188 页
图 189. 海达人匙柄上刻的海妖形象……第 188 页
图 190. 特林吉特人在野生白山羊角制作的匙柄上刻的蛇形象…第 188 页
图 191. 夸扣特尔人绘画的各种动物的眼睛纹样……第 190 页
图 192. 夸扣特尔人表现各种眼睛的纹样……第 191 页
图 193. 夸扣特尔人绘画中的尾巴……第 192 页
图 194. 夸扣特尔人表现翅膀和鳍的图案……第 192 页
图 195. 夸扣特尔人表现鳍鳞使用的纹样因素 ……第 193 页
图 196. 夸扣特尔人表现狼使用的纹样因素 ……第 193 页
图 197. 夸扣特尔人在独木舟船头上画的狼……第 194 页
图 198. 夸扣特尔人表现狼的面具和容器……第 195 页
图 199. 海达人房屋的柱子……第 196 页
图 200. 各种赌博牌的纹样……第 197 页
图 201. 各种赌博牌的纹样……第 198 页
图 202. 奇尔卡特人的毯子……第 199 页
图 203. 奇尔卡特人的毯子……第 200 页
图 204. 奇尔卡特人的毯子……第 200 页
图 205. 奇尔卡特人的毯子……第 201 页
图 206. 海达人表现锯鲉、星鲨、海妖三种动物的
图腾柱模型……第 203 页
图 207. 特林吉特人画有隼的面具……第 204 页
图 208. 特林吉特人象征啄木鸟的面具……第 204 页
图 209. 特林吉特人面具上的眉毛形态象征鱿鱼 ……第 204 页
图 210. 特林吉特人绘画象征虎鲸的面具……第 204 页
图 211. 特林吉特人木雕的虎鲸……第 204 页
图 212. 特林吉特人木雕的虎鲸背鳍……第 204 页
图 213. 海达人刻有鲨鱼的图鳞柱模型……第 205 页
图 214. 特林吉特人讲演者手杖上的鲨鱼形态……第 205 页
图 215. 浆果匙上鹰的形态……第 206 页
图 216. 特林吉特人捕鳍鳞钩上的河狸形态……第 206 页
图 217. 海达人图腾柱的一部分表现一只鲨鱼……第 207 页
图 218. 钦西安人舞蹈帽上的虎鲸……第 207 页
图 219. 木制帽上鲸刻的锯鲉形态 ……第 207 页
图 220. 刻着海豹的油脂容器……第 207 页

图 221. 纳索河印第安人在手镯上表现熊的图案……第 208 页
图 222. 海达人表现熊的绘画……第 209 页
图 223. 钦西安人画在住房正面的熊……第 210 页
图 224. 海达人在木帽上绘的锯鲉图案……第 210 页
图 225. 海达人或钦西安人用云杉根制的帽子上绘的
河狸图案……第 210 页
图 226. 海达人表现鸭子的刺纹……第 211 页
图 227. 海达人表现渡鸦的刺纹……第 211 页
图 228 钦西安人在山羊毛舞蹈围裙上表现河狸的图案……第 212 页
图 229. 海达人在裹腿上绘的一只河狸坐在人头之上……第 212 页
图 230. 特林吉特人刻在赌博皮革上的河狸图案……第 213 页
图 231. 海达人在裹腿上刺绣的一只熊头鲸身的海妖……第 213 页
图 232. 海达人表现一只星鲨的绘画……第 213 页
图 233. 海达人在石盘上雕刻的一只鲨鱼图案……第 214 页
图 234. 特林吉特人在毯子的边缘绘的一只虎鲸图案……第 214 页
图 235. 海达人表现海妖的图腾柱模型……第 216 页
图 236. 海达人表现锯鲉的图腾柱模型……第 216 页
图 237. 海达人表现海妖吞吃一条鱼的图腾柱模型……第 216 页
图 238. 海达人在箱盖上雕刻的海妖佤斯哥……第 217 页
图 239. 海达人在刺纹中表现传说中的海妖簇姆阿克斯的
形态……第 217 页
图 240. 海达人在石板容器上表现虎鲸的纹样……第 218 页
图 241. 钦西安人在鼓面上绘有鹰的图案……第 218 页
图 242. 海达人表现月亮的刺纹……第 219 页
图 243. 特林吉特人刻在浅盘上的一只隼……第 219 页
图 244. 夸扣特尔人在住房正西画的雷鸟……第 220 页
图 245. 海达人表现虎鲸的图腾柱模型……第 221 页
图 246. 海达人箱子正面画的青蛙图案……第 221 页
图 247. 夸扣特尔人住房正面绘的虎鲸图案……第 221 页
图 248. 夸扣特尔人住房正面绘的虎鲸图案……第 222 页
图 249. 夸扣特尔人桨上绘的海豚和海豹……第 223 页
图 250. 夸扣特尔人住房正面绘的渡鸦……第 224 页
图 251. 夸扣特尔人住房正面绘的雷鸟……第 224 页
图 252. 夸扣特尔人住房正面绘的鲸鱼……第 225 页

图 253. 夸扣特尔人住房正面绘的渡鸦……第 226 页
图 254. 不列颠哥伦比亚北部画在毯子边缘表现海妖的图案……第 226 页
图 255. 海达人银手镯上表现河狸的图案……第 227 页
图 256. 海达人银手镯上表现海妖的图案……第 227 页
图 257. 海达人银手镯上表现隼的图案……第 227 页
图 258. 海达人石盘上雕刻的海妖图案……第 228 页
图 259. 海达人雕刻在石箱正面的海妖图案……第 228 页
图 260. 海达人雕刻在石板上的海妖图案……第 229 页
图 261. 特林吉特人食品器皿上的鲨鱼图案……第 229 页
图 262. 海达人石容器上的锯鲉图案……第 229 页
图 263. 海达人石箱正面雕刻的鱼形图案……第 230 页
图 264. 夸扣特尔人表现熊的画身……第 231 页
图 265. 夸扣特尔人表现青蛙的画身……第 232 页
图 266. 特林吉特人毯子上的各种纹样因素……第 234 页
图 267. 奇尔卡特人毯子中央图案示意图……第 238 页
图 268. 特林吉特人毯子图案示意图……第 238 页
图 269. 奇尔卡特人的毯子……第 239 页
图 270. 奇尔卡特人的毯子……第 239 页
图 271. 奇尔卡特人的毯子……第 240 页
图 272. 奇尔卡特人的毯子……第 240 页
图 273. 奇尔卡特人的毯子……第 241 页
图 274. 彩绘箱的正面、背面和侧面……第 242 页
图 275. 彩绘雕刻箱的正面……第 242 页
图 276. 特林吉特人彩绘箱子的四面……第 243 页
图 277. 特林吉特人在箱子四面的绘画……第 244 页
图 278. 彩绘箱子的正面和侧面……第 244 页
图 279. 箱子正面、背面和侧面的雕刻……第 245 页
图 280. 箱子上的雕刻……第 246 页
图 281. 特林吉特人箱子上的雕刻……第 247 页
图 282. 托盘上的雕刻纹样……第 248 页
图 283. 托盘上的雕刻纹样……第 250 页
图 284. 托盘上的雕刻纹样……第 251 页
图 285. 特林吉特人铠甲上的图案……第 252 页
图 286. 彩绘食盘……第 252 页

图 287. 彩绘箱子……第 253 页
图 288. 羹匙背面的雕刻……第 254 页
图 289. 巨角岩羊角制食器上表现熊的雕刻……第 255 页
图 290. 夸扣特尔印第安人用于冬季宗教仪式的面具……第 256 页
图 291. 古代夸扣特尔人的箱子……第 261 页
图 292. 夸扣特尔人的食器和木桶……第 262 页
图 293. 夸扣特尔人的小箱子……第 262 页
图 294. 夸扣特尔人的梳子……第 262 页
图 295. 夸扣特尔人的骨制棒和刀……第 262 页
图 296. 锭轮……第 263 页
图 297. 哥伦比亚河地区巨角岩羊角制的长柄勺……第 265 页
图 298. 努特卡人用鲸鱼骨制的棒刀……第 266 页
图 299. 萨利什海岸和努特卡人的鲸鱼骨制棒刀……第 267 页
图 300. 弗雷塞河下游居民的房柱……第 268 页
图 301. 切哈利低地的筐……第 268 页
图 302. 夸扣特尔人编席上的图案……第 269 页
图 303. 夸扣特尔人用云杉根编的帽子……第 269 页
图 304. 特林吉特人编织品上的装饰图案……第 271 页
图 305. 特林吉特人编织品上的装饰图案……第 272 页
图 306. 生兽皮包和帕弗莱奇装饰上的图案……第 276 页
图 307. 塔尔坦人的骨制刮刀……第 277 页
图 308. 绞结编织法……第 277 页

# 照 片 索 引

照片 1. 迈杜人的筐……第 11 页
照片 2. 安达曼岛人……第 25 页
照片 3. 新几内亚北部房子的装饰……第 28 页
照片 4. 秘鲁的纺织品……第 39 页
照片 5. 雅库特人的奶酒高脚杯……第 48 页
照片 6. 阿穆尔河流域萨满的衣服……第 60 页
照片 7. 不列颠哥伦比亚的绣袋……第 115 页
照片 8. 新西兰的编织毯子……第 169 页
照片 9. 不列颠哥伦比亚的雕像……第 173 页

照片 10. 奇尔卡特人的毯子……第 257 页
照片 11. 不列颠哥伦比亚的杉树皮毯……第 258 页
照片 12. 不列颠哥伦比亚贝拉·库拉地区的野生
白山羊毛毯……第 259 页
照片 13. 不列颠哥伦比亚弗雷塞河三角洲埃布尼
亚的房柱……第 264 页
照片 14. 特林吉特人的筐……第 274 页
照片 15. 不列颠哥伦比亚和华盛顿地区用绞结法
编制的篮子……第 278 页

# 译 后 记

弗朗兹·博厄斯(Franz Boas,1858—1942)是美国著名的人类学家，美国历史地理学派的奠基人，出生于德国的韦思特腓利亚。博厄斯的主要著作有《美国印第安人手册》、《潜山神话学》、《初民心理》、《人类学通论》、《种族语言与文化》、《原始艺术》等书。

《原始艺术》是博厄斯的代表作之一，作者通过在北美、南美多人种地区的实地考察，综合了丰富的原始资料著述的，这本书出版后在美国和欧洲许多国家影响甚广，几十年来已成为人类学家和艺术史家的必读之作。作为一部学术著作，本书作者重实证，一般不作空论，以平实的叙述风格贯彻全书。在翻译时，译者力求在忠实于原文的基础上，用汉语的习惯方式表达，以求尽可能地保持原作的风貌。但由于译者原始艺术史和祖国语言的素养不足，谬误不当之处在所难免，诚挚地希望得到专家和读者的批评指正。

在此书迻译过程中，译稿得到翻译家刘乃元同志的仔细校阅；刘锡诚同志校读了本书的全部译稿；韩宝光、蔡西民同志也给了我以热诚帮助，谨在此向他们表示深切的谢忱！

金 辉

1986年9月30日于北京